

**Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia, Espacio  
y Patrimonio**

**Trabajo de Fin de Master**

## **TOTALITARISMO VS. TEOCRACIA**

La lucha entre la Iglesia Católica y Falange por el control  
del aparato cinematográfico en el cine español de ficción  
(1936-1945)

Marta Recalde Iglesias

Trabajo de investigación dirigido por:  
Juan Madariaga Orbea

## ÍNDICE

Introducción y estado de la cuestión	2
Estructuración	4
El cine durante la Guerra Civil	5
Primeros años de la Dictadura	20
Fin del poder de Falange	60
Conclusiones	72
Filmografía	74
Bibliografía	76
Fuentes hemerográficas	79

## INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El siguiente estudio intenta aportar algunos datos para entender el papel del cine como medio de comunicación social en la España de la postguerra, y la utilización que del mismo se hizo por parte del franquismo. Una de las generalidades que se manejan al abordar el tema del cine europeo en el periodo de entreguerras es que los estados lo utilizaban con el objetivo de modelar y proyectar una idea de nación. Con este fin intentaban controlar las producciones que se rodaban y así mantener al público alejado de la realidad cotidiana y adoctrinarlo ideológicamente en las corrientes de pensamiento que propugnaban. El siguiente análisis trata de señalar algunas de las claves importantes sobre las tensiones que, entre los años 1936 y 1945, mantuvieron en España la Iglesia Católica y Falange para controlar el aparato cinematográfico, reflejadas concretamente en el cine de ficción.

Sorprende el elevado número de películas que se rodaron en este periodo, 208 según datos proporcionados por Filmoteca Española<sup>1</sup>, teniendo en cuenta las circunstancias socio-políticas y económicas en las que se encontraba el país y a las que no era ajeno el mundo cinematográfico: falta de material virgen, de estudios de rodaje, exilio de numerosos profesionales, etc. A pesar de estas circunstancias, el cine fue para el régimen franquista un asunto de capital importancia desde el punto de vista político, ocupándose de censurar lo que se había rodado antes de su llegada al poder y de facilitar nuevos rodajes. El Estado intentó utilizar el cine para adoctrinar a la población por medio de la censura y de la propaganda, controladas en principio por Falange, aunque, tras la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial, el control pasó a manos de la Iglesia. Ambas instituciones intentaron modelar los gustos del público a través de sus medios de prensa, instruyéndole sobre qué debía ver y cómo debía verlo, con el objetivo de que se diera una “correcta” recepción del mensaje cinematográfico franquista.

---

<sup>1</sup> Todos los datos sobre las películas referentes a su año de producción o nacionalidad, así como el número de películas rodadas cada año, están publicados en la página web de la Filmoteca Española.

La investigación abarca desde 1936, cuando los sublevados comienzan a legislar en Salamanca -la censura depende entonces del Ministerio de Gobernación- hasta 1945, año en que Falange pierde finalmente la batalla por la propaganda y ésta pasa al Ministerio de Educación, fuertemente influenciado por la iglesia. En este trasvase de influencias, el régimen pasó a ser nacional-católico y dejó de ser fascista -en teoría-, para convertirse en anticomunista. El periodo que abarca este estudio es de especial virulencia ideológica, cuando los vencedores de la guerra establecieron un Nuevo Orden político y social, pusieron las bases para su perpetuación y rompieron traumáticamente con el régimen republicano. Es conveniente recordar que, durante todo este tiempo perduró en España el estado de guerra, levantado el 7 de abril de 1948.

La Asociación Española de Historiadores del Cine dedicó en 1999 su VIII congreso al cine español de los años cuarenta, una década que apenas había sido estudiada antes y que si lo había sido era para mostrar el desprecio que por ella se sentía. Este fue el pistoletazo de salida a una serie de estudios que ponían en valor un cine menospreciado por los trabajos realizados desde 1975, en la que los historiadores parecían obligados a censurar todo lo que se había realizado durante el franquismo. Surgieron a partir de este momento trabajos que, incorporando nuevas tendencias teóricas y metodológicas, historiaban el cine de una manera menos apriorística y prejuiciada. Así los trabajos de José Luis Castro de Paz, Luis Ángel Hueso o Vicente J. Benet pusieron en valor numerosas películas que habían sido duramente tratadas al incluirlas sin ningún matiz ni estudio pormenorizado en un grueso bloque que catalogaba como uniforme todo el cine español realizado durante el franquismo. Como no podía ser de otra manera, en muchos de estos estudios se hablaba de la influencia que la situación política del país ejercía sobre el cine, pero la influencia de la Iglesia nunca ha sido tratada específicamente hasta la aparición este mismo año del libro de Fernando Sanz Ferreruela *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. En cuanto a la lucha entre la Iglesia y Falange por conseguir hacerse con la preeminencia de la política cultural, no he encontrado ningún estudio. Creo por consiguiente que hay mucho que estudiar sobre este particular, y este pequeño estudio, no aspira sino a evidenciar una carencia que deberá ampliarse con la investigación en los archivos de la administración y en los propios de la Iglesia.

## ESTRUCTURACIÓN

El presente trabajo está dividido en tres partes, la primera tratara de la producción cinematográfica durante la Guerra Civil, cuando los sublevados comienzan a legislar sobre censura y propaganda, años en que la producción cinematográfica realizada en España se compone casi exclusivamente de cine documental de propaganda, aunque como veremos, los nacionales consiguen, gracias a la ayuda Italiana y Alemana, realizar un cine comercial, que, paradójicamente, será más parecido al realizado durante la República que al cine fascista que se realizaba en estos dos países. La segunda parte, una vez terminada la contienda, abarcará los escasos años en los que todo el poder en estos campos estaba en manos de Falange, cuando por parte de esta institución se intentará –sin demasiado éxito– realizar un cine combativo, *nacional* y patriótico y finalmente, a partir de 1943, cuando poco a poco los elementos más radicales de Falange van desapareciendo de los aparatos del poder y van siendo sustituidos por personas afines al catolicismo más recalcitrante. Unos años en los que el papel de lo religioso en el cine será cada vez más evidente, en la que los sacerdotes irán ganando protagonismo hasta desembocar en un género propio primero de curas y posteriormente, ya en la década de los sesenta, de monjas

## EL CINE DURANTE LA GUERRA CIVIL

El 18 de julio de 1936 comienza la Guerra Civil y los insurrectos, conscientes de la importancia del cinematógrafo en la construcción de la identidad nacional, no tardaron ni un mes en comenzar a reglamentarlo. En agosto se atribuyeron al Gabinete de Prensa y Propaganda las competencias exclusivas sobre los servicios relacionados con la información y la propaganda transmitidos, cualquiera que fuese el formato de los mismos. Lo primero y fundamental fue controlar la censura, conviviendo en un primer momento la militar con las censuras locales y provinciales que surgieron a causa de las quejas de los grupos católicos. En estos primeros años el cine se reglamentó tomando como modelos los cines del Tercer Reich y de la Italia Mussoliniana. Surge bajo la presión de un doble imperativo, el de la legitimación de los poderes sublevados y el de la consolación de unos públicos castigados por la contienda. Para atender estas necesidades era necesario crear, a través del cine, un imaginario cohesivo que facilitase a la vez la supervivencia del régimen y dulcificara la de los ciudadanos en la inmediata postguerra.

La Guerra Civil produjo grandes y traumáticos cambios a una sociedad que había comenzado a ver nacer las libertades durante los años de la República, contra esas libertades fue contra la que se levantó el ejército con la ayuda de la derecha tradicional y de la iglesia católica, portadores de un claro pensamiento reaccionario. A estos grupos se unió Falange, un partido minúsculo en 1936, que compartía con ellos la necesidad de derribar un régimen que -consideraban- iba a destruir España. A pesar de que fueron los tres primeros grupos quienes ganaron la Guerra, las circunstancias internacionales del momento hicieron que el nuevo régimen surgido de la contienda se declarara fascista -al menos hasta julio de 1943- cuando se produce la caída de Mussolini-. La Falange, hermanada políticamente con el fascismo italiano y con el nacionalsocialismo alemán, fue la encomendada de llevar la batuta de la política cultural española y quien marcó el ceremonial y la semántica del Régimen.

Pero esta preponderancia no fue fácil, por un lado los intereses, sobre todo de la iglesia católica -aunque también de otras familias del Régimen-, chocaban

directamente con Falange ya que ambas pretendían controlar el aparato cinematográfico y, por otro, dentro del mismo partido había distintas sensibilidades. Por si esto no fuera suficiente, durante los primeros años de la postguerra los acontecimientos internacionales derivados de la Segunda Guerra Mundial influyeron sobremanera sobre la política seguida por el General Franco. El resultado de todas estas variables hizo que la política cultural, en su vertiente de censura y propaganda, variara mucho en unos pocos años y se vivieran relaciones turbulentas entre los distintos actores.

Los grupos católicos, excluidos por la República de los órganos censores, entendían que el desorden moral de España había traído como consecuencia el desorden social y, para ellos, la Victoria no se alcanzaría mientras permaneciera la laxitud espiritual que, a su modo de ver había traído la República. Se precisaba una contrarrevolución que acabara con las influencias que en la sociedad española habían tenido o pudieran tener el cine republicano y el cine extranjero. Para impedir que estos enemigos se infiltraran a través de las pantallas, pidieron al Nuevo Estado una organización censora basada en varios pilares entre los que estaba la designación de tres vocales católicos en las juntas oficiales de censura.

Esta contrarrevolución católica es la que provoca la aparición de las juntas locales y provinciales de censura a los pocos días del golpe militar, y la que convierte a la censura en la primera institución cinematográfica organizada por el Nuevo Estado. Aunque en un principio se montó en medio de un caos legislativo y de competencias –en dos años se publican nueve órdenes– finalmente se aplicó el modelo censor de la Italia fascista. En 1937 se atribuyó a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda la suprema dirección de la censura cinematográfica, adscribiéndose a ella todos los organismos con competencias en la materia. En el preámbulo del decreto que lo regulaba se expone que:

*La gran influencia que en la vida de los pueblos tiene el empleo de la propaganda, en sus variadas manifestaciones, y el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de doctrinas disolventes, llevadas a cabo en los últimos años, y la más grave y dañosa que realizan en el extranjero agentes rusos al servicio de la revolución comunista, acon-*

*sejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción Nacional que el Nuevo Estado ha emprendido*<sup>2</sup>

Adscrita a esta Delegación se crean varias direcciones, entre ellas la de Propaganda dirigida por Dionisio Ridruejo cuya colaboración arrastró la de un grupo de falangistas jóvenes que había permanecido fiel al pensamiento de José Antonio Primo de Rivera y que no compartían el Decreto de Unificación. Ridruejo intentó que la propaganda se inspirara especialmente en la Falange, llegando a proponer -tras la guerra- la creación de un “frente del trabajo” que aceptara a los vencidos, la idea estaba inspirada en el encuadramiento nazi de la clase obrera, pero no fue aceptada al ser bien distinta al lenguaje derechista del Régimen, destinado a acentuar el abismo entre vencedores y vencidos, y en el que estos últimos eran siempre presentado como monstruos asesinos. De cualquier forma tampoco hay que ver en estos postulados de Falange una integración de los “rojos”, lo que se pretende es que estos sean *convertidos* a los supuestos fundamentales del fascismo.

Prueba de ello es el caso la película, *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) en la que se representaba una posible reconciliación entre enemigos. La propaganda –en manos de Falange- no permitió que se estrenase tal como la había diseñado su director. Tuvo que ser montada de nuevo, algunos diálogos desaparecieron y, además, el final fue cortado para siempre, ordenándose incluso quemar el negativo. La película terminaba con la muerte de un combatiente republicano y otro falangista en la hondonada producida por un obús. En estos últimos momentos tratan de ayudarse comentando, sin heroicidad, las desdichadas circunstancias que les habían conducido hasta allí. Parece que la idea de la reconciliación no era bien vista por el régimen<sup>3</sup> y tampoco debió gustar el tratamiento del soldado republicano. Los cineastas aprenderán la lección y de ahora en adelante se les representará como personajes desalmados, crueles y sanguinarios. Tampoco gusto a la crítica algún detalle de la vida en el frente. La película presentaba *en medio del Madrid del “no pasaran” un oasis de paz entre artistas e intelectuales no repu-*

---

<sup>2</sup> Decreto Nº 180. BOE de 17-1-37.

<sup>3</sup> En este punto también hubo polémicas con la Iglesia como la prohibición de la pastoral del Cardenal Gomá en agosto de 1939 por sus referencias al perdón de los vencidos.



*blicanos: lujosos decorados, trajes elegantísimos, perros de lujo, servidumbre a la antigua usanza*<sup>4</sup>, circunstancias éstas que a algunos les parecían imposibles en el Madrid de entonces. La película tampoco gustó a la prensa católica, por ejemplo, la revista *Signo* la atacó duramente y con un titular que decía *Nuestra guerra fue algo mucho más serio*, hacía el siguiente comentario:

*Para tratar artísticamente la guerra española, hay que buscar en el fondo de sus corrientes los valores eternos, hay que sentir la cruzada española, hay que haberla sentido aun antes de que se produjera. No se traspira en esta película aquel fuego con que el espíritu de Dios y de la Patria caldeaba los corazones de la santa juventud española en armas de santa rebeldía*<sup>5</sup>.

En 1938 se instituyó la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura, dependientes ambas del Ministerio del Interior. La censura franquista formaba parte del aparato de adoctrinamiento del Estado y su organización era colegiada, cada grupo examinaba la película en los temas que eran de su competencia: el censor religioso los asuntos morales, el censor de la Falange los políticos y culturales y el censor militar cuanto afectaba a la guerra o a la defensa nacional. Se originó así un conflicto entre católicos y falangistas por su control en el sentido de que cada fuerza trató de colocar a sus adeptos en la presidencia de las Juntas de Censura, o bien intentó que estas dependieran de las instituciones que ellos dominaban. De hecho la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia se quejaba de que en estas juntas no participara –además del preceptivo sacerdote– un miembro de la Confederación de Mujeres Católicas, adscrita a ella, y exponía sus reservas sobre la censura estatal porque la encontraban demasiado abierta y timorata en sus decisiones referentes a los temas morales. Además de sus quejas por su escasa participación, la Confederación utilizó todos los mecanismos que el Estado le ofrecía para influir en las decisiones de la Junta Superior de Censura, denunciando las películas que a su juicio debían ser prohibidas. Cualquier

---

<sup>4</sup> SÁENZ DEL SOTO, E. “Edgar Neville: ni comunista ni fascista, sino todo lo contrario”. *Nickel Odeon*, Núm. 17, invierno de 1999. Pág. 58

<sup>5</sup> Citado en SANZ FERRERUELA, F. *Catolicismo y cine en España (1936-1945)* (Zaragoza) Editorial Fernando el Católico. 2012. pág. 300

persona podía interponer este tipo de denuncias pero nadie la ejerció tan a menudo como la CCNPF y siguió ejerciéndola hasta bien entrada la transición democrática. Esta confederación había institucionalizado en 1935 el servicio Filmor (abreviatura de Films Morales), que consistía en unas fichas donde se clasificaban las películas según sus contenidos morales, se publicadas en todos los periódicos adheridos a la Junta Nacional de Prensa Católica y podían llegar directamente al público por suscripción. La CCNPF no sería la única institución que participó en la consecución de un cine moralmente aceptable. También las Congregaciones Marianas con su servicio SIPE (Servicio Informativo de Publicaciones y Propaganda) publicaban fichas de clasificación y censura moral de las películas.

Los falangistas desde su poder administrativo prohibirán a los católicos su censura privada en prensa, pero éstos hicieron caso omiso y siguieron publicándola. Asimismo trataron de adoptar una política con los menores que favoreciera sus intereses. Pero eran los católicos quienes contaban con el mayor circuito de salas del país y, por tanto, quienes fueron capaces de hacer llegar a la juventud su cine confesional. Por último, los falangistas impidieron, aunque no por mucho tiempo, que se convirtiera en oficial el Código de Sevilla –redactando en esta ciudad por iniciativa de los católicos– vigente entre abril de 1937 y noviembre de 1938. La derrota del Eje volverá a convertir en hegemónicos los principios nacional-católicos de ese código. Estas tensiones no significan que Falange no fuera católica sino que, sencillamente no aceptaba el predominio y la tutela del clero, y trató de corregir lo que de reaccionario y clerical tenía el Régimen para convertirlo en un verdadero estado totalitario.

Los Padres de Familia fueron mucho más celosos e intransigentes que el propio gobierno y que la censura institucional reclamando insistentemente al Estado la existencia de una policía moral del cine que se dedicase, entre otras cosas, a censurar a pie de estudio para evitar que llegaran a rodarse cintas “inconvenientes”. Este entusiasmo desmedido y la aspiración de corregir incluso al todopoderoso Servicio de Prensa y Propaganda, responsable último de la gestión de la cinematografía española, fue un arma que se volvió en contra de los propios intereses de la CCNPF. Precisamente su intransigencia provocó que este organismo llegara a resultar molesto a las propias autoridades civiles encargadas de gestionar la censura estatal, puesto que no tenía inconveniente en matizar, o incluso contra-

decir, las decisiones de las incipientes juntas de censura y hasta en dar consejos a las autoridades militares en esta materia<sup>6</sup>. Por esta razón, la Delegación de Prensa y Propaganda se encargó desde principios de 1938 de que la CCNPF quedara fuera de las entidades gestoras de la censura<sup>7</sup>, aunque los militantes católicos siguieron actuando gracias al consentimiento de algunos alcaldes y gobernadores civiles.

La CCNPF publicó además otros textos donde dejaban claro cuál era su concepción del cine y sus implicaciones. Pedro Sangro presentó una ponencia en la IV Asamblea General de la Confederación Católica de Padres de Familia<sup>8</sup> celebrada en 1937, que con el título *Bases para el fomento del buen cinematógrafo español*, exponía que no debía apostarse por un cine de estado y que la labor de éste debía limitarse a apoyar económicamente la producción privada del buen cine y hacer educación por medio de él. La gestión del cine no debía ser competencia exclusiva del Estado y defendía la gran responsabilidad de la Iglesia y en particular de los padres de familia en la tarea de instruir moralmente tanto al cine como al público. Así, consideraba primordial educar al público para que el mismo espectador, una vez formado, supiera discernir la conveniencia o no de su asistencia a una película en función de la problemática moral en ella reflejada. Esta pretensión no fue exclusiva de las publicaciones religiosas. Desde las páginas de *Primer Plano* se hacía hincapié en la influencia de los gustos del público en los productores a la hora de concebir una película, por lo que afirmaban que *para el logro de nuestras ambiciones... hemos de comenzar actuando sobre el gusto del público, educando sus preferencia*.<sup>9</sup>

Una Iglesia como la española no estaba dispuesta de ninguna manera a dejar al Estado el monopolio del hombre como ser social, y a limitarse a la dirección de las conciencias individuales. Hay que matizar que su desconfianza hacia Falange no era general, sino que se dirigía hacia aquellos falangistas radicales que se negaban a aceptar el completo dominio clerical que ellos pretendían. Estos falangistas eran generalmente auténticos fascistas –pronazis más que mussolinianos– y por

---

<sup>6</sup> ÁLVAREZ BERCIANO, R. Y SALA NOGUER, R. *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. (Bilbao) Mensajero, 2000.

<sup>7</sup> Hasta este momento, los Padres de Familia habían contado con vocales representantes en las Juntas de Censura de Sevilla y La Coruña.

<sup>8</sup> SANZ FERRERUALA, F. *Catolicismo... óp. Cit. Pág. 105*

<sup>9</sup> ARMANDO GÓMEZ, C. "Público de cine". *Primer Plano*. Nº 50. 28 de septiembre de 1941

ello partidarios del Estado totalitario al que debía quedar sometida la Iglesia y la educación.

De cualquier modo, en este momento de cambios tan importantes, la iglesia no podía esperar que el Estado le concediera graciosamente todo el poder que ambicionaba, por ello serán numerosos los llamamientos para acrecentar su poder sobre las costumbres y la vida social española a pesar de ser aquel enorme. Su aspiración era conseguir un control total de la mentalidad colectiva, una vuelta al teocentrismo renacentista pero despojado de su matiz humanístico. En la revista de los jesuitas *Razón y Fe*, se dice:

*El poder directo de la Iglesia en las cosas materiales y temporales no se reduce a una mera dirección de la Iglesia sobre el Estado, ni menos a Coordinación, sino que implica una real subordinación de lo civil con estricta obligación de obediencia...*<sup>10</sup>

En el terreno intelectual, esa disputa se nos presenta como un choque entre una actitud de cierta tolerancia y apertura intelectual y otra mucho más rígida y cerrada. La polémica cultural entre ambas instituciones no fue muy explícita ya que proviene de la época en la que los falangistas radicales controlaban la prensa y ellos eran los primeros interesados en disipar cualquier sospecha de enfrentamiento Iglesia-Estado.

En cualquier caso conviene no llamarse a engaño. El aperturismo y la tolerancia de esta minoría de falangistas radicales fueron bien limitados desde una óptica de libertad y democracia. Como también fueron limitados en el tiempo, pues frente a la Iglesia, el ejército y la reacción, poco podía durar. La caída de Serrano Suñer, en otoño de 1942, terminó con sus esperanzas y con el poder parcial que había ostentado. Así y todo, durante bastante tiempo aún, estos falangistas continuaron expresándose en las páginas de las revistas y en la producción de cine y defendiendo a ultranza a los fascismos europeos, que para ellos seguían representando la modernidad en contraste con el arcaísmo representado por la Iglesia Católica.

---

<sup>10</sup> LAZO, A. *La Iglesia, la falange y el fascismo (Un estudio sobre la prensa española de postguerra)*. Universidad de Sevilla. 1988 Pág. 60

Esta preponderancia del elemento fascista sobre la Iglesia se puede ver en las películas rodadas en estos años. Durante la Guerra, la mayor parte de los estudios y equipos de rodaje se encontraban en Barcelona y Madrid, ciudades que se hallaban en zona republicana, y ello obligó a buscar en el exterior la infraestructura necesaria para comenzar a realizar el cine deseado por el régimen. Se firmaron acuerdos de colaboración con Alemania e Italia que posibilitaron el rodaje de algunas cintas durante la guerra. Entre 1938 y 1939 se rodaron en Alemania cinco largometrajes producidos por la empresa Hispano-film-Produktion. Son películas cuyos argumentos no guardaban relación alguna con la guerra sino que fueron pensadas con criterios comerciales para el mercado hispanoamericano, utilizando los tópicos argumentos del género de la “españolada” cuyo éxito se aseguraba seguro. Los directores elegidos para esta empresa fueron los consagrados en época republicana, Florián Rey, que rodó *Carmen, la de Triana* (1938), y *la Canción de Aixa* (1939) cuyo estreno en primavera de 1939 fue el primer gran estreno de la cinematografía española tras la Guerra Civil, y Benito Perojo, que triunfó en España con *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* - y *Mariquilla terremoto*, las tres rodadas en 1938. Las cintas presentaban una absoluta uniformidad -temática y estilística- con la carrera anterior de ambos directores, manteniendo la continuidad respecto a su producción previa al estallido de la guerra. Son películas muy parecidas a las que se hacían en la España republicana. La productora buscaba el éxito comercial utilizando las estrellas, los motivos narrativos, la música y la iconografía que habían triunfado en España desde la generalización del sonoro. Todas compartían una visión pasional y romántica de España tan de acuerdo con el gusto francés del siglo anterior. Solo *La canción de Aixa* rompería la preponderancia de temas marcadamente españoles en la productora berlinesa, pero lo haría únicamente para incidir en una visión idealizada del Protectorado y de las relaciones hispano-marroquíes.

En Italia se rodaron en las mismas condiciones iniciales tres películas, *Frente de Madrid*, *Manolenka* (Pedro Puche, 1939), y la adaptación de la zarzuela *El rey que rabió* (José Buch, 1939). De ninguna de estas películas se conservan copias así que en este trabajo únicamente trataré de las coproducciones alemanas.

Sorprende en estas películas lo alejadas que están de las instrucciones aprobadas por la Junta de Censura en sesión celebrada el día 4 de mayo de 1937 en la

que se establecían las normas a que debían sujetarse los censores. “*Cuanto se relacione con la religión tiene que ser tratado con el máximo respeto...tampoco es admisible que a cualquiera de los personajes destinados a atraerse la odiosidad del público, se le atribuyan fervores religiosos, actos de piedad en franca contradicción con su vida reprobable*”

Lo cierto es que en *Carmen, la de Triana*, su protagonista es una mujer, sexual y deseable, muy alejada del prototipo que poco tiempo después nos venderá el franquismo. No sólo es sexualmente activa, sino que comparte su amor con dos hombres, es una mujer libre que toma sus propias decisiones y que vive con total normalidad en un mundo de hombres. De hecho, la única relación que tiene con una mujer es de confrontación. Hay incluso una escena -que será imposible que se vuelva a rodar en España durante muchos años- en la que se cambia de ropa delante del brigadier, y ella es consciente de que él la está viendo a través del reflejo en una ventana a pesar de que, o justamente porque, le ha dicho que se diera la vuelta.



Esa Carmen, no está destinada a *atraerse la odiosidad del público* como parece que debiera por las instrucciones de la censura, sino que es la protagonista, la mujer racial con la que el público se identifica, una gitana que cantará su dolor por

la muerte del torero bajo la imagen del cristo crucificado<sup>11</sup> y, no sólo eso, sino que Florián Rey nos la mostrará en un ligero picado, cantando: “a los pies de *mi* cruz mírame llorar”, comparando su dolor con el del crucificado.



La prensa falangista rechazó la película y mostró su desprecio a un cine que representaba una España plebeya llena de gitanos y contrabandistas. Esta crítica a la tan denostada “españolada” fue una constante durante todo el franquismo en las páginas de las revistas cinematográficas, aunque no hubo ni una sola palabra en estas publicaciones dirigida a sus desviaciones de la fe católica.

Tampoco parece que siguiera las instrucciones de la Iglesia *El barbero de Sevilla*, donde se da una visión totalmente banalizada del matrimonio y del ejército. Sorprende que se permitiera la escena en la que el coronel del destacamento del ejército desplazado a Sevilla recita su discurso de despedida y deba finalizarlo bruscamente por las carcajadas generalizadas de su público. Y sorprende, sobre todo, el tratamiento del sacerdote Don Basilio como un intrigante borracho y comilón que se venderá al mejor postor. En todas las escenas en la que aparece está comiendo y bebiendo copiosamente, hablando con la boca llena –incluso en algún momento se le cae el alimento de la misma-, y solicitando más dinero y más comida y bebida por sus servicios.

---

<sup>11</sup> Esta misma imagen de la protagonista postrada a los pies de una imagen –la virgen o el crucificado- se repetirá incansablemente a lo largo de todo el periodo, la podremos ver en *La Dolores*, *Los hijos de la noche*, *Marianela*, *Porqué te vi llorar* y *un largo etcétera* incluso en películas de género tan ajeno como la película castrense *Sin novedad en el Alcázar*.



*La Canción de Aixa*, al igual que el resto de la producción alemana fue presentada por la intensísima campaña publicitaria que precedió a su estreno como “el film de glorificación del Imperio español en Marruecos” o el “primer homenaje de España al folclore de su protectorado marroquí, henchido de emoción y poesía<sup>12</sup>”, aunque no gustó a la prensa. En la película se muestra la convivencia sin ningún tipo de problema entre las sociedades oriental y occidental, aunque la oposición entre la modernidad y la tradición si generará tensiones y, como no podía ser de otra manera en 1938, el conflicto se resolverá defendiendo el establecimiento de un mando único que deberá ceñirse a unos trascendentales pilares. La película cuenta la disputa entre dos clanes históricamente enfrentados, personificados en Absalm, formado en el ejército español, donde ha aprendido unas irreprochables normas de conducta, y de su primo Hamed, representante de todo lo que los falangistas rechazaban de la modernidad. En la primera escena se nos presenta bailando con una mujer occidental, vestido con smoking blanco, bebiendo alcohol y fumando, además de explicarnos que no sólo conduce un coche sino que no respeta las normas. Sin embargo Hamed aprenderá al final la importancia de la integridad y la valentía, de la justicia y de las tradiciones de la mano de su justo,

---

<sup>12</sup> Citado en ELENA, A. “La canción de Aixa” *Secuencias: Revista de historia del cine*, (Madrid) Nº 7, 1997. Págs. 26.29



generoso, leal y disciplinado primo. Se evidencian de esta manera dos mundos completamente opuestos y destinados a seguir enfrentándose hasta la derrota de Hamed, no tanto por la fuerza de las armas como por el mayor ascendente moral del caudillo Abslam. Toda una metáfora de las causas de la guerra civil y todo un alegato del fortalecimiento de un mando único en la persona de Abslam, que deberá ceñirse a unos trascendentales pilares como son la obediencia a los mayores y el respeto a la fe.



Una de las pretensiones de la película era glorificar la imagen de los guerreros marroquíes que estaban combatiendo a las órdenes de Franco, lo cual explica que sea la única película en la que veamos un protagonismo absoluto de los nativos. En las cintas posteriores ambientadas en África, los nativos cederán ese papel a los militares españoles, ya sea en la legión o como mandos de las Harkas.

Otra película rodada en los estudios alemanes fue *Suspiros de España*, donde se plasma el aire de la comedia sainetesca, sobre todo en los personajes secundarios. La trama se desarrolla como un proceso más colectivo y no focalizado exclusivamente en la estrella. La copla *Suspiros de España*, se utiliza como un modo de expresión colectiva abierta a todos los personajes de la trama y, por extensión, a todos los emigrantes que añoran su país. Fue duramente criticada por la prensa española -al igual que el resto de las películas rodadas en Alemania- por la presentación de un ambiente popular que relacionaban con el cine rodado en época republicana. Sin embargo la película hace evidente otro momento histórico: la primera imagen que nos muestra después de los títulos de crédito es la portada de

un periódico en el que resalta el titular *España triunfante*, en la que se hace referencia al premio ganado por una tonadillera española en un concurso de canto internacional y, aunque en la película no hay ninguna referencia a la Guerra Civil, es evidente que los espectadores que la vieron tras su estreno, en noviembre de 1939, encontraron evidente la referencia al triunfo de Franco en la contienda.



Lo que nos interesa de estas primeras coproducciones es la poca presencia que tiene en ellas el elemento católico, y que son generalmente herederas directas del cine que se hacía durante la república, aunque si podemos ver, por ejemplo en *Carmen, la de Triana*, un sometimiento al orden establecido frente a la liberalidad de la época republicana. José Navarro paga con su vida la traición hecha al ejército español en un acto de suicidio heroico para salvar a sus compañeros de una emboscada organizada por los bandoleros. Su amor por Carmen es imposible no sólo por ser de clase social diferente, sino porque ella es gitana y representa la anarquía y la libertad, pertenece a un momento histórico que está a punto de terminar gracias a la heroica acción del brigadier que es capaz de sacrificarse por su país.

Así la victoria del ejército español sobre esa España caduca se representa en una alegórica escena final en la que la imagen de Carmen es reducida a un sujeto vacío, caído y prescindible. Ella no es aceptada en la ceremonia en la que el brigadier es rehabilitado a título póstumo y tendrá que resignarse a contemplar la fúnebre ceremonia castrense como espectadora pasiva detrás de la verja que le distancia de féretro de José. La última imagen de la película es la de una Carmen

casi invisible entre las sombras que observa el blanco féretro que recibe los honores del ejército español, pero no las flores de su enamorada.



En *Mariquilla terremoto*, hay un abismo entre su visión de la “honradez” de la mujer y la que nos propondrán poco más tarde, por ejemplo, en *La Dolores* (Florián Rey, 1940). Mariquilla es engañada por un hombre y sufre unas consecuencias inmediatas, pero su personaje triunfará y conseguirá la felicidad sin que este hecho le marque en absoluto. Se marchará a París con un amigo y vivirá junto a él y otros colegas, sin que esto suponga el más mínimo problema. Dolores, por su parte, no conseguirá nunca desprenderse de su mala fama, hecho que se encarga de recordarnos su secuela *Lo que fue de la Dolores*, rodada en 1947 por Benito Perojo, donde vemos al personaje sufriendo todavía y para siempre por un “pecado” cometido tiempo atrás.

Sorprende en el visionado de estas películas unas imágenes que jamás hubieran sido filmadas en España, ni en ese momento, ni en los siguientes treinta años: la marcada sensualidad de las relaciones amorosas con representación del deseo sexual, ambientes inmorales, expresión de sentimientos como la amargura, la desesperación o la nostalgia. Estas películas suponían temáticamente la continuación del cine más populista hecho durante la II República pero rodado con la fastuosidad de los grandes medios técnicos alemanes y, aunque su mensaje ahora será radicalmente distinto, las pretensiones de estas producciones serán mostrar a los espectadores el nacimiento de una España Triunfal y el fin de la caduca y ex-

tranjerizante época republicana. Si bien estas pretensiones no variaran a lo largo de todo el franquismo, si veremos desaparecer las licencias morales que estás películas todavía se tomaban.

## PRIMEROS AÑOS DE LA DICTADURA

Los años 1940 y 1941 serán los de efervescencia fascista. Tras la caída de Francia en la Segunda Guerra Mundial, el totalitarismo aparece como la inevitable forma política del futuro. Desde 1940 vemos a las publicaciones católicas aceptar la terminología totalitaria pero adaptada a su ideología, es decir, adoptando la filosofía católica del paternalismo político. A partir de 1941 se dio un paso más. Aunque reinterpretando siempre el totalitarismo en un sentido tradicionalista, la actitud de la iglesia no distinguirá entre totalitarismos diversos. En el boletín de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas se afirma que *en principio los estados totalitarios están perfectamente de acuerdo con la doctrina de la Iglesia*<sup>13</sup>.

No obstante, la Iglesia consideraba que tenía un poder directo sobre los asuntos temporales y que debía ser inspiradora de las costumbres y de la mentalidad colectiva y que por ello, debía necesariamente controlar y monopolizar la educación y la orientación de todas las manifestaciones culturales. No estaba dispuesta a ceder un ápice en sus pretensiones teocráticas, lo cual, inevitablemente, tenía que producir roces y tensiones con aquel sector de Falange que por totalitario también consideraba irrenunciable el control de la sociedad.

Ni todo el clero español se opuso a Falange ni ésta, en su conjunto, dejó de estar estrechamente ligada a la clerecía española. Si hubo, en cambio, una tensión evidente entre una parte de la jerarquía eclesiástica y un sector falangista liderado por hombres como Dionisio Ridruejo, Tobar o Laín Entralgo que, sin dejar de ser católicos, consideraban excesivos los privilegios concedidos por el régimen a la iglesia española.

Si la ideología de Falange fue sin duda alguna la ideología fascista, y aspiraba a convertir el régimen del General Franco en un verdadero estado totalitario, la Iglesia española de la época, portadora de lo más genuino del pensamiento reaccionario, ya no se conforma, concluida la guerra civil, con recuperar los privi-

---

<sup>13</sup> LAZO, A. *La Iglesia, la falange...óp. Cit. Pág. 115.*

legios perdidos durante la República, y aspiraba, de hecho, a convertir el régimen en una verdadera teocracia.

Para ello Acción Católica, fiel a la encíclica *Vigilante Cura*<sup>14</sup>, prosiguió con su cruzada personal y dedicó no pocos esfuerzos a la salvación de las almas, estableciendo, a través de sus distintos altavoces, la clasificación moral de las películas que los católicos podían ver. En la encíclica, el Papa establecía que era *de justicia servirse del cine, para su gloria -la de Dios-, la salvación de las almas y la propagación del reinado de Jesucristo*. Esto debía materializarse a través del establecimiento de “oficinas nacionales de vigilancia” que debían ligarse a Acción Católica –organismo al que el Papa concede un papel muy destacado en la tarea del apostolado del cine- y estar regidas desde cada diócesis por los obispos. Proponía el cine como recurso, no solo para el entretenimiento, sino también como un medio alternativo de educación, apostolado y evangelización: *puede y debe utilizarse para la instrucción del público y para llevarle con sorprendente eficacia por los caminos de las virtudes*. En estos primeros años de la postguerra se dio un enorme impulso al asociacionismo católico como vehículo para contrarrestar el monopolio de los mecanismos de encuadramiento social que pretendía llevar a cabo Falange. Además, en 1941 apareció *Ecclesia* que se convirtió en su órgano oficial y principal medio oficioso de expresión del episcopado español. Falange sin embargo pretendía establecer efectivamente la jefatura de Franco y difundir las bases fascistas que iban a definir al Régimen. Al terminar la guerra el resultado de este conflicto fue favorable a los falangistas. En 1941 se creó la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS con una delegación nacional de Cine y Teatro, adscribiéndose a ella todos los organismos con competencias en la materia. Esto supuso un hito relevante en el devenir de la industria cinematográfica española, pues otorgaba a Falange las competencias en materia censora, cuya praxis fue reorganizada por una Orden de la propia Vicesecretaría publicada el 23 de noviembre de 1942. Desde esta nueva institución se promovía la exaltación del caudillo y se legitimaba el discurso fascista, se trataba de afinar la posición de Falange en el seno del Régimen y su presencia en todos los aspectos de la vida española.

---

<sup>14</sup> Publicada por Pío XI en Roma el 29 de junio de 1936, fue el primer texto papal dedicado exclusivamente al cine y determinó la postura oficial ante él durante casi dos décadas.

Hubo dos campos, la censura de guiones y la censura de rodajes donde los falangistas se impusieron sin apenas obstáculos. Esto, unido a su participación en la censura de películas y a su control de la prensa cinematográfica permitió a Falange orientar la producción cinematográfica con un guión muy rígido. Sus premisas fueron en primer lugar la defensa del Alzamiento y de la Revolución Nacional representada por los 27 puntos de falange y otros textos complementarios, a lo cual cabría añadir la exigencia de máximo respeto a las instituciones militares, civiles, eclesiásticas y políticas, y en especial al caudillo, el rechazo de todo lo que ataque la unidad del pueblo, de clases, de tierras o bien niegue un sistema económico basado en el interés común, y por último la prohibición de cuanto pueda dañar la política internacional del gobierno y en especial sus alianzas con los países fascistas.

A pesar de los privilegios que el régimen franquista había concedido a la Iglesia y a pesar del reconocimiento del catolicismo como religión oficial, los sectores católicos miraban con recelo ciertos rasgos del nuevo Estado aunque sin dejar de apoyarlo. Temían, por ejemplo, una excesiva influencia del nazismo –con sus doctrinas paganas– a través de Falange; también desconfiaban de la retórica revolucionaria nacionalsindicalista, y todavía despertaba más temor la posibilidad de que la Iglesia perdiera autonomía e influencia en ciertos ámbitos que eran objeto de las pretensiones hegemónicas de los falangistas: la prensa, los sindicatos y el encuadramiento de los jóvenes o de los estudiantes. Las tensiones entre la Iglesia y el partido único salieron a la luz en ocasiones, por ejemplo con motivo de la prohibición de varios documentos eclesiásticos por la censura o cuando se produjeron sonados conflictos con el cardenal Segura<sup>15</sup>. Para apaciguar dichas tensiones entre sectores católicos y falangistas, los responsables de la propaganda oficial llevaron a cabo varias iniciativas, entre ellas culpar a la masonería por *indisponer el Estado con la Iglesia o viceversa*<sup>16</sup>. Sin embargo será con la llegada en 1945 de Arias Salgado al Departamento de Propaganda cuando aumenten las consignas para demostrar la inquebrantable fe católica del Nuevo Estado y la inexistencia de ningún tipo de conflicto entre las dos instituciones.

---

<sup>15</sup> En 1940 prohibió que los falangistas grabaran en la fachada de la catedral de Sevilla los nombres de José Antonio y de los caídos en la zona nacional, como se estaba haciendo en iglesias de toda España, bajo pena de excomunión.

<sup>16</sup> Citado en DOMINGUEZ ARRIBAS, J. *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista 1936-1945*. (Madrid). Marcial Pons, 2009.

Hay que tener en cuenta que Falange, que suministra al régimen durante la postguerra de forma exclusiva su lenguaje y su ceremonial no fue un partido homogéneo y entre 1939 y 1945 hay que distinguir al menos dentro de FE y de las JONS una Falange radical y otra Falange acomodada que se amoldó rápidamente al franquismo, que ideológicamente se fue identificando cada vez más con la derecha reaccionaria y que a partir de la caída de Mussolini aceptó sumisamente las consignas de desfascistización que sus propios jerarcas le impusieron y una falange radical que si bien dominó el partido entre 1939 y 1942, a partir de la marcha de Serrano Suñer, fue desplazada del poder al negarse a renunciar a su solidaridad con los fascismos europeos y a someterse a la iglesia y a la derecha tradicional española. Fue esta Falange radical la que llevó la voz cantante, dentro del conjunto de FET en la política cultura española. Los radicales falangistas, fascinados por el poderío alemán, estaban convencidos de que un triunfo de Alemania en la guerra significaría para España el triunfo de Falange en su estado más puro y el desplazamiento de la derecha tradicional.

Estos falangistas radicales, precisamente por fascistas, se pretendían tolerantes y modernos en lo cultural, y por ello se veían obligados a rechazar en sus revistas –sobre todo en *Escorial*- todo lo que de arcaico tenía el pensamiento político-social de las publicaciones de la Iglesia. De hecho se permite escribir en sus páginas que *uno de los males históricos de nuestra patria ha sido la injerencia de teólogos y moralistas en el campo de la ciencia y lamentar que la Universidad española de 1941 seguía regida por principios conservadores en lugar de nacionales y revolucionarios*<sup>17</sup>. No obstante, el aperturismo y la tolerancia de esta minoría fueron bien limitado desde una óptica de libertad y democracia, y limitado también en el tiempo, pues frente a la Iglesia, el ejército y la reacción, poco podía durar. La caída de Serrano Suñer, en otoño de 1942, terminó con sus esperanzas y con el poder parcial que había ostentado. Así y todo, durante bastante tiempo aún, estos falangistas continuaron expresándose en las páginas de las revistas y en la producción de cine y defendiendo a ultranza a los fascismos europeos, genuinos representantes para ellos de la modernidad en contraste con el arcaísmo triunfante en España.

---

<sup>17</sup> Citado en LAZO, A. *La Iglesia...* óp., Cit. Pág. 108.



Al terminar la Guerra Civil, todo parecía apuntar hacia la construcción de una Europa fascista. En el primer gobierno una vez terminada la contienda, la presencia de Falange adquirió con Serrano Suñer su más elevada posición y fueron cinco los ministros adscritos a esta organización. Desde el Ministerio de la Gobernación, Falange controlaba toda la prensa y la propaganda. A pesar de la pobre experiencia prebélica, los falangistas se convirtieron en los directores del cine franquista en su aspecto político.

Durante los años de mayor poder de Falange, la Iglesia no cejó en sus intenciones de influir en la política cinematográfica y sistemáticamente trataba de influir en la población a través de las críticas cinematográficas de algunas publicaciones, especialmente de aquellas que sufrían menor control por parte de la censura de prensa –aunque sin estar exentas de la misma- y que podían permitirse por ello, proporcionalmente, mayores cotas de una cierta libertad de expresión. Esto sucedía concretamente en las revistas propiedad de la iglesia o afines a ella, donde se criticó, a veces muy severamente, la labor de los organismos oficiales de censura. Causaba profunda extrañeza, cuando no estupor, que películas autorizadas por las juntas, con el visto bueno para todas ellas de un censor representante de la jerarquía eclesiástica pudieran contener tal cantidad de pasajes y diálogos absolutamente escandalosos y reprobables.

En general, se mantenía la tesis de que la simple limpieza externa no conseguía moralizar el film, ya que la maldad se encuentra más en el argumento o en la sugerencia de situaciones inmorales que en las propias imágenes. Las críticas de películas eran clasificadas en cuatro categorías, identificadas con número o colores según la publicación y servían para determinar la edad del espectador al que debía permitirse el visionado. La categoría más restrictiva suponía la total desaprobación de la película a que hacía referencia y se convertía en su implícita denuncia ante las autoridades censoras. A modo de referencia, la revista *Ecclesia* realizó en 1943 la crítica de 127 películas de las cuales fueron rechazadas una veintena. Esta revista siempre planteaba sus críticas orientadas a ensalzar los valores morales de los films.

Además de las críticas en sus revistas, la CCNPF ejerció sin descanso su derecho a denunciar ante la Junta Superior de Censura Cinematográfica las películas que consideraba peligrosas para los ciudadanos españoles. La aceptación de una

denuncia por parte de la Junta, no implicaba necesariamente que fuera a ser prohibida. Así ocurría en muchas ocasiones, aunque en muchas otras se ratificaba su aprobación, con o sin cortes. El veredicto final de la Junta era inapelable y debía ser aceptado sin más. En cualquier caso, la realidad sería bien distinta, como veremos a continuación, pues prácticamente se generalizó por todo el país la costumbre de corregir los dictámenes de los organismos oficiales, utilizando para dicho fin todo tipo de procedimientos que en estricto rigor jurídico debían considerarse ilegales. Existía por ejemplo una junta de censura local en Bilbao que llegó a censurar películas autorizadas por la junta nacional y las denuncias de las distribuidoras contra esta junta se sucedieron inútilmente. Había otras en Sevilla y en Barcelona de las que hay noticias todavía en 1941. También desde otros sectores religiosos se solicitó en muchísimas ocasiones medidas para atajar la inmoralidad de las películas y los efectos perniciosos que supuestamente ejercían sobre los espectadores. En otros casos, aunque no se llegaba a prohibir, se infligía otro tipo de castigo, por ejemplo el obispo de Pamplona condenó a la excomunión a los empresarios que exhibieran *Margarita Gautier* (George Cukor, 1936)-estrenada en España a finales de 1939- y a *cuantas personas positiva y eficazmente contribuyan a su proyección o difusión*<sup>18</sup> En Málaga, Acción Católica prohibió a sus afiliadas asistir a la proyección de la película y situó vigilantes a la entrada de los cines para tomar nota de las personas que la vieran.

La existencia de conflictos e irregularidades fue un tema que la prensa ocultó y desmintió en todo momento. En noviembre de 1940, un editorial aparecido en la revista *Primer Plano*<sup>19</sup> se refería a la existencia de censuras locales y provinciales como un *rumor maligno que al dar origen a constantes contrachoque de criterios, hubiera desembocado en un embrollo incuestionable*. No solo lo desmiente sino que relaciona esta *libertad* de los distintos organismos para crear su propia censura como: *procedimiento liberal, que pertenece a otro régimen totalmente abolido*. La revista intentó en varias ocasiones cerrar la cuestión, hubo editoriales, artículos de opinión, contestaciones a cartas de aficionados cinematográficos e incluso una entrevista al vocal eclesiástico de la JSCC, el Padre Peyró, quien

---

<sup>18</sup> Citado en: ESTIVILL, J. "El espíritu del caos. Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra". *Secuencias*, nº 6 (1997) pág. 30 a 50

<sup>19</sup> S.A. "La censura cinematográfica". *Primer Plano*, nº 6, 24 de noviembre de 1940

afirma que *Los fallos de la Comisión y de la Junta Superior son irreprochables*<sup>20</sup>. El objetivo de la revista falangista era claro, no debía quedar ninguna duda para nadie de que los organismos oficiales trabajaban disciplinadamente, que su labor censora era la correcta y que no necesitaba que nadie viniera a corregir sus dictámenes.

El cenit de la influencia del Movimiento sobre el cine español se alcanzó en 1942 con la asunción por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo de las competencias que tenía la Subcomisión Reguladora de Cinematografía. Como veremos más adelante, esta preeminencia de los sectores falangistas durante los primeros años de la postguerra tendrá su reflejo en la temática de las producciones que por entonces se hicieron. Sin embargo, ese mismo año el sector más radical de Falange fue apartado del poder y los jerarcas falangistas, acomodados definitivamente al Régimen, terminaron por identificar, explícitamente, la ideología de Falange con los principios reaccionarios de los que de verdad habían ganado la guerra. Comienza a observarse a partir de este momento un vaciamiento ideológico de unas estructuras de la falange que se mantendrán sólo nominalmente.

Una vez terminada la guerra, al salir España de la misma sin estudios cinematográficos dignos de esa consideración, se aprovecha de la flamante Cinecittá italiana y continúa la colaboración entre los dos países. Con este acuerdo se rodaron más de 20 películas, entre ellas los melodramas, *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1940), *Santa Rogelia*, y *La muchacha de Moscú* ambas rodadas por Edgar Neville en 1942, *El último Húsar* (Luis Marquina, 1940) y una gran cantidad de películas dirigidas por directores italianos, siendo la más interesante de esta últimas *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940). Esta colaboración finalizó bruscamente en 1943 con la caída del fascismo italiano.

*Los hijos de la noche*, es un film que conserva todavía los rasgos que caracterizaba el cine republicano y por ello fue mal visto por la crítica de ambos países. Por medio del montaje se mostraba el fuerte contraste entre la opulenta vida burguesa y la de unos pobres rateros con una vida miserable. Este tipo de personajes no los volveremos a ver en el cine español -y adobados de moralina- hasta los años cincuenta. En los años 40 en el cine español, salvo raras excepciones, como *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) o *Fortunato* (Fernando Delgado, 1940),

---

<sup>20</sup> *Primer Plano* Nº 13. 12 de enero de 1941

no había pobres aunque puede haberlos en películas de época y de ambiente rural, pero nunca como protagonistas en las grandes ciudades. Los protagonistas de *Los hijos de la noche* no solamente son pobres sino personajes lumpen que viven en chabolas, rodeados de miseria y para mayor rareza son raterillos. Pero en ningún momento son mostrados como personajes dañinos sino como víctimas. Tampoco es juzgado Don Francisco, el aristócrata que toda la vida ha estado estafando a su hermana y ningún personaje es enjuiciado ni visto con moralina. Cuenta la historia de una suplantación de personalidad, un tema recurrente en el cine español de la época,- el hombre sólo puede escapar a su suerte siendo otro, parece decir la película-, y realmente es lo que aquí sucede. Sorprende sobre todo que Falange - que se declaraba antiburguesa- no cargara las tintas sobre el aristócrata que vive del cuento a pesar de entrar de lleno en la definición que ellos hacen de esta clase social, *una clase inútil de la sociedad, un señorito vago y frívolo, incapaz de formar una familia y de amor a su patria...*<sup>21</sup> También es sorprendente cómo los personajes, que provienen del mundo de la picaresca, conseguirán superar esta situación pero lejos de España y con la caritativa ayuda de una indiana.

La película comienza con una escena en el que la protagonista entra en el Iglesia y pide a la virgen un milagro, aunque rápidamente cambiará de registro y las referencias a la religión desaparecerán del resto del metraje. Como venía siendo habitual, la religiosidad es tratada, también aquí, como un elemento más de la cultura popular, algo más cercano al folclore que a la fe. Si hay en ella unas claras alusiones a la honra de la protagonista, La Inglesita, pequeña ratera pero casta y virginal, que deja claro que no está dispuesta a cualquier cosa por conseguir dinero y que su pureza está por encima del hambre y del frío.

La coproducción italoespañola *Sin novedad en el Alcázar*, es una excepción en estos años al mostrar, además de las constantes ideológicas defendidas desde 1936 por el franquismo, una acusada presencia de los elementos religiosos. En este film tanto los civiles como los militares que resisten sitiados en el Alcázar, recurren constantemente a la ayuda de Dios o de la Virgen. Se aprecia además un claro contraste con las irrespetuosas referencias que hacen los militares republicanos a los obispos y a las imágenes religiosas. La actitud frente a la religiosidad servirá entre otras cosas para mostrar la dicotomía entre los dos bandos enfrenta-

---

<sup>21</sup> Citado en LAZO, A. *La iglesia...* op. Cit. pág. 31

dos. También en esta película veremos la imagen del protagonista postrado ante un icono religioso aunque hay algún detalle que confiere a este fotograma una gran importancia: el hecho de que el penitente no sea un sujeto individual sino la encarnación del micromundo que habita el Alcázar, quien agradece a la Virgen la ayuda prestada tras la llegada de víveres. A la imagen del General Moscardó postrado ante la Virgen seguirá un travelling que nos mostrara que esa piedad es colectiva, que es todo el país –personificado en los sitiados en el Alcázar- quien reza fervorosamente. En los precedentes de esta imagen *Carmen, la de Triana* o *La Dolores*, son las protagonistas quienes piden la ayuda divina y la demandan para sí mismas, en una actitud más de religiosidad popular que de verdadera fe. Este último será el tratamiento generalizado de una iconografía que triunfará en el cine posterior. La penitente es una mujer en *El milagro del Cristo de la Vega*, (Adolfo Aznar, 1941), película en la que Doña Leonor de Silva rogará por la salvaguardia de su honor. *Marianela* (Benito Perojo, 1940) pedirá morir para terminar con su mal, y en *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), María Victoria deseará el final de la pesadilla que vive tras su violación por un miliciano republicano. Salvo en la adaptación de José Zorrilla *El milagro del Cristo de la Vega*, no se muestra una verdadera fe en estos personajes y sus ruegos estarán más cercanos a la superstición que a una sincera devoción. *Sin novedad en el Alcázar* fue excelentemente acogida por la crítica católica, la revista *Signo* por ejemplo, la consideró como *Película digna de la Cruzada*<sup>22</sup> y en *Primer Plano* se afirmaba que *sobre su gesto se inicia una nueva España*<sup>23</sup>.

La influencia italiana es visible en la Orden Ministerial de 1941 que impone el doblaje obligatorio de las películas extranjeras y que tiene su precedente en la *Legge di Difesa dell 'Idioma* aprobado pocos años antes en Italia. Esta nueva orden se convertía en una nueva forma de censura de los cines foráneos al permitir alargar la mano de la censura también a los diálogos de las películas extranjeras.

Esta influencia de Italia y Alemania en la legislación española parece que no gustó mucho a la Iglesia y fue una de las causas de que el Concordato con la Santa Sede no se firmase hasta 1953. A pesar de la presencia del Cardenal Gomá en la tribuna de autoridades durante el desfile de la Victoria el 19 de mayo de 1939, a

<sup>22</sup> Citado en Citado en SANZ FERRERUELA, F. *Catolicismo y cine ... op cit.* pág. 305.

<sup>23</sup> "Crítica de *Sin Novedad en el Alcázar*", *Primer Plano*. Nº 16. 2 de febrero de 1941

pesar de que Franco ofreció al día siguiente la *Espada de la victoria* al Cristo de Lepanto en la Iglesia de Santa Bárbara, Pio XII recelaba del gobierno de Franco y se limitó a firmar en 1941 -más de dos años después de terminada la guerra- unos acuerdos sobre el mecanismo para el nombramiento de nuevos prelados, la reorganización de la educación católica y el derecho de la libre actuación de los Obispos. Esto no significa ni mucho menos que ambos no trabajaran juntos para la consecución de su fin último, el encuadramiento de la sociedad en sus postulados, pero sí deja ver que sus estrategias eran diferentes y que sobre todo había una lucha por el poder. La Iglesia y el Estado llevaron a cabo de la mano la “recatolización” de España y su estrategia fue la inculcación al pueblo de aquellos valores – religiosos y patrióticos- sobre los cuales se erigía y se iba a perpetuar el régimen de Franco.

En 1940 nacía una nueva revista dedicada íntegramente a la cinematografía, *Primer Plano*, su director era el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía y por tanto puede considerarse como el altavoz en esta materia de los deseos e intereses del propio estado. Durante los cinco primeros números se publicó un Manifiesto en el que dejaba claro cuáles eran los principios que deben regir la cinematografía nacional, cuáles eran las prioridades y cuáles los medios con los que podía o pretendía contar para conseguir sus fines. La prioridad desde las altas instancias era superar el retraso considerable de esta industria, en la creencia de que *el cine español vendrá luego inexorablemente*. Este manifiesto se puede considerar heredero directo del pronunciado por Goebbels ante las personalidades alemanas del mundo del espectáculo apenas unos meses después de haber sido nombrado Ministro de Propaganda. Fue un discurso entusiasta sobre la necesidad de regenerar el cine nacional, pero sin hacer demasiado énfasis en cuestiones ideológicas. Para que la propaganda emanada del cine fuera eficaz era requisito indispensable el éxito tanto de público como de crítica y este éxito se conseguiría produciendo buenas películas. Al contrario que otros teóricos del franquismo que recurrían a las ideas de espiritualidad, religiosidad y españolidad para definir el cine español que el bando vencedor quería promover, aquí la idea fundamental era la eficacia.

En la primera entrega del Manifiesto –carta de presentación de la revista- García Viñolas habla en general del cine, dejando para sucesivas editoriales el

caso concreto del cine español. Habla de su finalidad, de la misión que debe cumplir el cine europeo *hay que ganar para otras misiones esta gran aventura técnica*. En la segunda entrega habla del cine español, reconoce su considerable retraso, pero afirma que *por primera vez tenemos fe en la renovación de la Cinematografía española*, una renovación que se verá asistida por la totalidad de un *nuevo orden* de cosas. Para Viñolas, ninguna cinematografía con carácter nacional es ajena a la vida de su nación sino imagen suya, y termina reduciendo a tres las culpas de este atraso, la causada por la empresa privada, la oficial y las correspondientes *al propio temperamento español*, y cada una de ellas será objeto de uno de los tres editoriales que siguen.

En la tercera entrega Viñolas habla de la *culpa privada*, refiriéndose al desentendimiento que tuvo el capital *por este fabuloso juego*, y a las empresas productoras les achaca la falta de un sistema de producción que posibilite la realización de películas. El Jefe de la Cinematografía española, deja claro a estos dos sectores cómo deben actuar para contribuir a la creación también en España de ese Nuevo Orden, y cómo es tarea de todos ayudar a la consolidación de la España fascista. La cuarta entrega habla de la culpabilidad oficial. Para Viñolas el cine es el vehículo de una doctrina y habla de una batalla que no puede ser misión solamente de la industria privada. *El cine es un arma que todos los estados deben esgrimir, tratamos de hallar ahora la mejor esgrima, para conseguir que España pueda esparcir por el mundo sus esencias es imprescindible que haya primero un cine de calidad y a eso -dice Viñolas- debe dedicarse en estos momentos la administración*. Hay que crear en la industria española *el continente de una doctrina que podamos luego llenar de un contenido sustancioso*.

Las empresas cinematográficas rehúsan sin embargo integrarse activamente al nuevo ideario político a pesar de los reiterados llamamientos y, salvo ciertos filmes de compromiso y pese a las evidentes limitaciones con las que habían de desenvolverse, continúan tratando de satisfacer prioritariamente los gustos del público. Si desde los aparatos ideológicos del estado se insiste en que la misión del cine español debía ser:

*...la divulgación de la ideología falangista y la creación de una cultura de insobornable raíz hispánica, mantener y potenciar su rica tradición espiritual y*

*mostrar su riqueza folclórica, su arraigada fe católica y sus particularidades raciales*<sup>24</sup>

La gente del cine constata que:

*...lo que el público prefiere es reír o no pensar, a pensar en un drama, ...y ese cine preferido y risueño, campea en esos títulos que hemos dado y que representan esa modernísima cinematografía simpática, atrayente, sugestiva, que rinde culto a la belleza, que posee magníficos exteriores y que transporta a las multitudes a un “nirvana” indudable de despreocupación y de sonrisas...*<sup>25</sup>

En definitiva los temas y el tratamiento de estas primeras películas no son más que la evolución lógica del cine de la época republicana, poco combatiente y bastante tradicional en términos generales. Los creadores sabían que era imposible reprobar cualquier aspecto de la cotidianeidad de la postguerra o de la misma guerra. La miseria, el estraperlo y todo aquello que constituía la vida diaria de la gente estuvo ausente en el cine. Así que lo que funcionó mayoritariamente durante estos años fue la autocensura que hizo que los guionistas ni siquiera se planteen determinadas cuestiones, todos sabían que había temas que era mejor no tratar, aunque pudiera parecer lo contrario. Ante la incertidumbre de si un argumento con carácter político iba a ser bien acogido o no, los profesionales del cine preferían dejar a un lado los temas que podrían provocar polémica. Como con la religión, entendían que si la persona que lleva entre manos el proyecto no era un experto absoluto en el tema con una adhesión incondicional, el proyecto podía ocasionar muchos más problemas que satisfacciones.

Quien sí escucha estos llamamientos es Jaime de Andrade, que mostrará el modelo a seguir con el argumento de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), donde Franco/Andrade muestra un catálogo de actuaciones políticas, morales y sociales que los españoles deberán cumplir de ahora en adelante y lo hará a través de las vicisitudes de la familia Churruca, representante del ideario nacional-católico instaurado por los vencedores. En la película se muestra una idea funda-

---

<sup>24</sup> Citado CASTRO DE PAZ, J. L. Los turbios años 40 (1939-1950). (Barcelona) Paidós. 2002. Pág. 55.

<sup>25</sup> DE OBREGON, A. “Guiones y argumentos en 1943” En VVAA. *El cine en 1943*. (Madrid).Editorial Instituto Samper, 1944. Pág. 42.



mental, la iglesia representa los valores eternos, el ejército el valor nacional y la política, cualquier política, solo representa los desmanes siempre sospechosos, siempre turbios de quienes tienen intereses ocultos. Es una película que se hace como film guía, como film ejemplar para marcar una pauta de lo que debe ser el cine de propaganda bélica, el cine de cruzada destinado a legitimar la insurrección franquista. Pero también indicará el camino a seguir en el comportamiento social y moral de los españoles en el que la familia será el pilar fundamental en el que se basará la convivencia nacional y su mayor baluarte será la mujer, esposa y madre ejemplar, como son las mujeres que aparecen en esta película. A partir de ahora cualquier muestra de deseo sexual por parte de la mujer que aparezca en el cine español será siempre y sin excepciones un rasgo que caracterizará a los personajes negativos y solamente estará justificada su presencia para mostrar a los espectadores las conductas que no deben seguir. Por ejemplo, en *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941), rodada sólo unos meses después de *Raza*, la conducta pecaminosa de la cupletista contrasta con el papel de la madre de familia, limitado a los ceñidos muros de la casa, cuidando de su marido y de sus hijos. Solícita y servicial se encargará de que en la casa todo sea armonía. Su presencia será inexistente fuera de los muros de la casa y tras el abandono del marido se perderá la hacienda y la familia quedará sumida en la indigencia. Ni siquiera habrá intentos por parte de la mujer de solucionar los problemas porque ella no existe sino es como complemento del marido. En cuanto a la relación afectiva *Raza* también marcará la senda a seguir y los besos deberán ser tan castos como los que da José a su novia Marisa al marchar al frente.

Como no podía ser de otra manera, con una película gestada desde el Palacio del Pardo, la prensa fue unánime en su acogida, para la revista *Ecclesia*<sup>26</sup> la película era *una lección de grandeza espiritualidad*, y en *Raciocinema* se decía lo siguiente:

*Y ahí está Raza, la película española por excelencia y la excelencia entre las películas españolas. El jalón definitivo, la realización sin precedentes. La acción y la emoción. La profundidad y la altura. El relieve psicológico de todo un pueblo. La razón de un modo de ser.*

---

<sup>26</sup> *Ecclesia* Nº 26. 10 de enero de 1942

*Y la lección de por qué se es. El espejo a lo largo de la historia y la razón de la historia misma. La raza en fin, en pie, para explicar por qué nuestra tierra descubrió mundos, implantó normas, creó pueblos, convirtió infieles, ganó batallas y las perdió para ejemplo de héroes y espejo de mártires. No en vano nuestra fe es la católica, cruz en la espada, timón en los mares, llama en la sombra, sol perpetuo y oración constante. Porque eso fueron nuestros navegantes y nuestros capitanes y nuestros poetas, y nuestros místicos. Así es la Raza<sup>27</sup>*



Las alabanzas fueron interminables y en 1945 se seguía hablando de ella en *Primer Plano*<sup>28</sup> se decía que la película venía a resaltar los *valores bélicos de la estirpe militar de la Patria contra ese cáncer anárquico y antimilitarista que la decadente política consiguió infiltrar en el alma española.*

También es aquí evidente el maniqueísmo al tratar al *enemigo*, el hermano republicano es presentado ya desde pequeño como egoísta, perverso e inhumano, a pesar de que al final de la película descubrirá que estaba equivocado y deberá penar por sus pecados. No solamente es inútil su acción de entregar planos a los nacionales, -la espía que los porta es detenida, impidiendo así que España estuviera en deuda con él- sino que muere a manos de sus correligionarios, no sin antes hacer un alegato por la causa:

---

<sup>27</sup> ROMERO-MARCHENT *Radiocinema*, nº 72 enero 1942

<sup>28</sup> MACÍAS SERRANO, A. "Valoración militar de la película Raza". *Primer Plano*. Nº 267. 25 noviembre 1945

*Sin planos y aún sin armas ganaran siempre la batalla contra los hombres huecos, son ellos, los que sienten en el fondo de su espíritu la semilla superior de la raza, los elegidos para la gran empresa de devolver a España su destino, ellos y no vosotros, materialistas sordos, llevaran sus banderas hasta el altar del triunfo, para ellos fatalmente ha de llegar al fin el día feliz de la victoria.*

Si el hermano era presentado como detestable, no menos lo serán el resto de sus camaradas, crueles, infames y criminales, disfrutarán con sus acciones execrables, y no respetaran ni a los muertos, dejando taxativamente claro que el perdón no es posible. Hay otro personaje arrepentido de su pasado republicano, el Dr. Vera, que se dedica ahora a ayudar a pasar a la zona nacional a los buenos españoles que contra su voluntad permanecen en el Madrid republicano y que a sí mismo se negará el perdón. Las referencias religiosas son constantes a lo largo de toda la película desde el inicio, cuando toda la familia acude a la iglesia a rezar por el feliz regreso del patriarca, Dios o la Virgen serán permanentemente invocados, pidiendo o agradeciendo su ayuda. Incluso cuando José agradece a Marisa que le haya salvado la vida esta responderá que *bien poco habría conseguido sin la intervención de Dios*. Casi como un personaje más trabajará por el éxito de los nacionales en la Guerra Civil.

Uno de los rasgos esenciales de la ideología y la praxis fascista es justamente la carencia de una ideología racionalizada y precisa. Todos los fascismos tenían el objetivo de un Imperio, pero como una idea bien distinta del estilo del S. XIX, ahora se buscaba demostrar la propia superioridad y sustituir la lucha de clases por la lucha de pueblos. Falange rechazó hasta el hundimiento de los fascismos en 1945- la idea de “imperio Espiritual” En 1944 la revista falangista *Haz* escribía:

*Tras la cruz está el diablo, y tras del espiritualismo puede ocultarse la sandez, la cobardía o la traición. Recelad pues de “Imperios espirituales”, hombres somos y entre el cuerpo y el espíritu mantienen nuestra revolución<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Citado en LAZO, A. *La iglesia...* op. Cit. Pág. 29.

La propaganda falangista insistía en las reivindicaciones españolas de expansión en el norte de África y poco después de la ocupación española de Tánger en 1940 se rodaron películas de corte colonial como: *Legión de héroes* (Armando Sevilla y Juan Fortuny, 1942), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) y *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) Estas películas abordan temas relacionados con el ejército y tratan de mostrar la grandeza y valentía del mismo, las dos últimas están protagonizadas Alfredo Mayo, héroe por excelencia del cine de cruzada, cuya figura – una personificación del Caudillo- es mostrada como *estampa o icono expuesto a la devoción aunque ello suponga el forzamiento de la lógica espacial de la secuencia*<sup>30</sup>. En *Harka*, por ejemplo, podemos ver sucesivos saltos de eje y fallos de raccord en beneficio de la elaboración visual de un héroe mítico. Las críticas de esta película serán excelentes y tendrán un largo recorrido y todavía en 1945 se escribirán cosas tan elogiosas como la siguiente:

*...canto a un heroísmo enardecido, exaltación de nuestra obra colonizadora, expresión de un patriotismo fervoroso y fecundo*<sup>31</sup>

Ambas películas exaltan al ejército africano del que provenía Franco, *Harka* lo hace a la caballería de África y *¡A mí la legión!* a la legión española. Esta última es una sorprendente película en la que Orduña mezcla el ambiente cuartelero de la legión con la vida en la corte europea, tratando de emular a su admirado Lubitsch –tan de moda en ese momento-. La película narra la historia de dos valientes legionarios, Mauro y El Grajo, a quienes vemos primero en África, donde se nos muestra el compañerismo, la lealtad y la amistad de los legionarios para pasar después a desarrollarse en Eslonia, una pequeña monarquía centroeuropea donde descubrimos que Mauro es el príncipe heredero, y donde, por casualidad, vuelven a encontrarse los dos amigos. La monarquía es mostrada como ridícula y anacrónica y ambos amigos la abandonaran para regresar a España tras el alzamiento y contribuir así, junto a sus compañeros legionarios, en la liberación. El sentido parece claro, según Perucha, *a las monarquías centroeuropeas sólo les queda*

<sup>30</sup> Citado en CASTRO DE PAZ, J.L. *Un cinema Herido. Los turbios años cuarenta (1939-1950)* (Madrid) Paidós ibérica, 2002. Pág. 34.

<sup>31</sup> CASTAN PALOMAR, F. "Harka y su propósito exaltador de nuestro ejército". En *Primer Plano*. Nº 265. 11 de noviembre de 1945

*como recurso de supervivencia ante su humillante e inexorable desaparición, camino redentor que las reincorporará a la historia, entregarse a un fascismo en agresivo ascenso y subordinarse a los intereses y a su lucha contra las democracias*<sup>32</sup>.

No puede ser casualidad que sea ahora, en un momento de preponderancia de Falange cuando se vea por primera y única vez en una película española un judío caracterizado con los rasgos físicos y mentales más tradicionales de la propaganda antisemita. Issak Leví es un judío y como tal, usurero y asesino. Sin embargo son inexistentes las referencias a la religiosidad de los legionarios. Los valientes soldados mueren en el campo de batalla pero ni en sus últimos pensamientos tienen un momento para rogar a Dios o a la Virgen, es a su madre a quién llaman, a pesar de que plásticamente la muerte de uno de ellos es representada reproduciendo el dispositivo escénico de La Piedad. Ni siquiera aparece el capellán del campamento, únicamente hay un personaje que lo nombra pero, lejos de presentarlo como alguien importante dentro de la vida cuartelera, es objeto de broma. Sin embargo si se exaltan las mejores virtudes que José Antonio quería para sus falangistas: alegría en el cumplimiento de los más arduos servicios, espíritu de sacrificio, heroísmo y hermandad<sup>33</sup>.

Parece que hay un consenso general entre los historiadores cinematográficos en reducir el cine de este periodo a cuatro géneros que representarían el gusto y la personalidad de cada una de las fuerzas sublevadas. El primer lugar el cine histórico, con especial referencia al periodo del Imperio, pues una nación, dice Falange, sólo siente plenamente su ser y su destino cuando conoce su historia. Sin embargo, el gran ciclo de cine histórico auspiciado por el Régimen, en el que se presentaba una visión grandilocuente y espectacular de España y que se basaba fundamentalmente en la concepción de un héroe único como motor del devenir histórico no comenzará hasta *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947).

En segundo lugar, el cine folclórico, esto es, la exaltación de la patria, de sus tierras, de su clima, de su música, y sobre todo, de sus gentes. El tema de la “españolada” será recurrente durante todo el periodo, pondrá de manifiesto las

---

<sup>32</sup> PÉREZ PERUCHA, J. *A mí la legión*, en las hojas de sala de la Filmoteca Española que acompañaron el ciclo sobre la productora Cifesa programado por dicha institución entre 1982 y 1983.

<sup>33</sup> FUENTES, J. “Recuerdo de una película vista con José Antonio” *Primer Plano*. Nº 123. 21 de febrero de 1943.

contradicciones internas del falangismo, al pretender un gran sector de los intelectuales comenzar de cero, mientras que para importantes personalidades falangistas, la continuidad cultural será esgrimida como premisa. También en contra de la impresión general, serán muy pocas las películas que se adscriban a este género en los primeros años cuarenta. Únicamente *La Dolores*, *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) y *Martingala* (Fernando Mignoni, 1940) pueden ser incluidas en este hostigado grupo de “españoladas”.

El franquismo supuso un momento de replanteamiento de la “españolada”. La conexión con la modernidad y con el populismo que el género había mostrado durante la década de los 30 debía revisarse de acuerdo con los paradigmas ideológicos y estéticos del nuevo régimen. Lo primero era la localización de la acción, que debía situarse lejos de Andalucía eliminando de paso el protagonismo de los gitanos que tanto disgustaba a los falangistas, aunque lo más significativo fueron los cambios en la escenografía. Los personajes vivirán en escenarios limpios, ordenados y vestirán trajes regionales impolutos en sustitución de los harapos que llevaban los personajes de las “españoladas” republicanas y de algunas películas rodadas en estos primeros años del franquismo. En las siguientes imágenes podemos ver la diferencia entre la representación de una barriada gitana en *Alma de Dios*, y la vida campesina castellana en *La aldea maldita*.





En cierto modo muchos de estos nuevos principios aparecieron reflejados en una de las primeras producciones cinematográficas de la postguerra, *La Dolores*. La acción se desarrolla en Aragón, aunque Florián Rey trasladará hasta las tierras del norte a un soldado de Cádiz para que *El niño de Marchena* pueda cantar la famosa copla por bulerías. Ésta es una película de transición donde, a pesar de que la protagonista es un personaje independiente, sin familia, que se desplaza libremente, como sucedía con el cine rodado hasta ahora, la problemática de la película versará sobre el tema de la honra. La reposición pública de su honor es aquí, sin embargo, iniciativa individual y popular y se lleva a cabo en forma de carnaval, sin la intervención explícita del estamento eclesiástico ni el valor coercitivo de la religión que veremos posteriormente en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942). La preocupación de la mujer franquista no será conseguir sustento como le sucedía a La Inglesita en *Los hijos de la noche*, o superar la maldición que le separaba de sus hombres en *Carmen, la de Triana*, lo importante ahora es la honra. Como vemos, en 1940 aún no se habían codificado los mecanismos ideológicos propagandísticos y nacional-católicos del régimen franquista, pero si comienzan a verse siquiera tímidamente las instrucciones de la iglesia sobre el tratamiento de los personajes, sobre todo los femeninos. Los motivos religiosos son muy escasos hasta la resolución del film, sólo aparecen, igual que en *Carmen, la de Triana*, como exaltación de la religiosidad popular, la virgen del Pilar será aquí –cómo fue el crucificado en *Carmen la de Triana*- únicamente un escenario en el que la protagonista cantará sus penas.

A partir de *La Dolores* una pátina de “alta cultura” se generalizó por algunas películas de aquellos años. Así, Imperio Argentina en *Goyescas* cantará sus coplas populares en un respetable marco iconográfico, inspirado nada menos que en las pinturas de Goya, y como venía siendo habitual no fue del gusto del crítico de *Primer Plano*, cuyas recreaciones de las pinturas de Goya le parecieron que no encajaban en lo cinematográfico. Para el crítico la película merece elogios únicamente *por el interés puesto en ella y por haber conseguido para España un relieve en la Bienale*<sup>34</sup>. Este premio seguramente ayudó a que las críticas no fueran más negativas, ya que era un denominador común que la revista se hiciese eco y partícipe de los escasísimos -y limitados a los conseguidos en la fascista Italia- éxitos que el cine español conseguía en el exterior.

Florián Rey fue ideológicamente conservador y apoyó decididamente a los sublevados, pero no estaba menos comprometido con el modelo populista de cine que él mismo había contribuido a poner en pie en los años republicanos. Intentó una y otra vez defenderse de las reiteradas acusaciones a las que era sometido por dedicarse a fabricar “españoladas”, ese equívoco se convirtió en la tumba que sepultaría sus posibilidades profesionales.

*Yo declaro mi preferencia por un género folclórico, fino y matizado, que hace al público sentirse más español. Hay que hilar muy fino en eso de la españolidad ... La españolidad contiene, en germen, lo español, el substrato nacional, ese elemento imponderable que hace al público solidarizarse de un modo caliente y absoluto con la película*<sup>35</sup>

El problema radicaba en el nuevo valor que tras la Guerra Civil había adquirido el término español. Ahora debía ser diferente al que se rodaba en la España republicana. No gustaba a la intelectualidad falangista que se mostrara a gitanos y gente de mal vivir. La manera en que el cine español reformulaba sobre bases nuevas antiguas formas de cultura popular es repudiada por importantes sectores del régimen, que ven en él la huella del cine de la República, o sea, la supervivencia de un determinado sainete fílmico dotado de ciertas dosis de crítica social

---

<sup>34</sup> *Primer Plano*. Nº 104. 11 de octubre de 1942.

<sup>35</sup> *Primer Plano*. Nº 121. 7 de febrero de 1943



y peligrosamente *frentepopulista*. Pero estos deseos de terminar con este tipo de películas tardaron en hacerse efectivos, en 1940 todavía se rodaban historias como *Martingala*, película con un pobre argumento rodada como excusa para presentar los bailes de Carmen Amaya y los cantes de *El niño de Marchena*, en la que el protagonismo de los gitanos es incuestionable, y donde a pesar de presentarlos con todos los tópicos, salen bien parados de la empresa, son a pesar de todo, gente honrada, divertida, y digna de admiración, incluso –y este es el argumento de la película- un matrimonio inglés está interesado en adoptar/comprar un niño gitano, porque la futura madre desea que su hijo sea cantaor.

El cine folclórico no gustaba al régimen porque respiraba un aire populista que no iba a ser eliminado del todo por la censura, y la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al régimen –en su obsesión de aristocraticismo- no ocultaban su malestar ante unos productos impregnados de un tipismo sospechoso, que cedía la pantalla al protagonismo de la plebe y les recordaban *una república de horteras, de leandras y de gorras proletarias*<sup>36</sup> Hay que tener en cuenta que el género folclórico fue un invento de la Segunda República, cuando se intentó crear un cine nacional-popular con ciertas pretensiones de reivindicación social. Muchas de estas películas, a pesar de su convencionalismo, permitían un cierto espacio contestatario a sus heroínas de clase y de género subalterno.

Las autoridades franquistas deseaban construir un cine nacional –en su doble vertiente, referido a nación y consustancial a la propia ideología que lo sustentaba- con personajes identificables por todos los españoles. En numerosas películas se hace referencia a la patria como una realidad superior y única. Había un doble propósito en este cine, por un lado se trataba de adoctrinar a la sociedad y por otro de impedir el tratamiento de temas contrarios a su ideología, deseaban un cine sin explícitas, pero si implícitas, pretensiones doctrinales.

Existe también la idea general de que estos años cuarenta se mitificó la imagen de Andalucía como representación de España. Nada más lejos de la realidad. Desde *Primer Plano* se insistió mucho en la necesidad de terminar con estas “españoladas”

---

<sup>36</sup> Citado en CASTRO DE PAZ, J. L. *Los turbios años 40...* op cit. Pág. 69.

*Hemos juzgado otras veces perjudicial para la cinematografía española la insistencia exclusiva sobre una determinada región, cuyo pintoresquismo, mal entendido a veces, era grotescamente llevado a la pantalla. Y por ello precisamente, elogiamos hoy esta marcha por distintas latitudes, que abre el foco sobre caminos y parajes de varia naturaleza, y que han de permitirnos ir conociendo poco a poco, cinematográficamente, el exacto y típico ambiente de nuestro país*<sup>37</sup>

Los artículos de esta índole se repetirán machaconamente en la revista durante todos estos años, pero en algunos momentos, también se harán eco del éxito de sus requerimientos, publicitando los proyectos en los que se mostraban otros paisajes de España como *Jai Alai*, (Ricardo R. Quintana, 1940) *El famoso Carballreira* (Fernando Mignoni, 1940) o *Harka*. Pero tampoco este entusiasmo por el regionalismo gustaba a todos, apenas unos meses después en un editorial titulado *Belleza y falsedad del regionalismo en cinematografía*, J. Goyanes de Oses escribía:

*Parece que ahora toca tocar las gaitas y danzar a las brujas de aquella región...descubrirán una Galicia embrujada, blanda. Harán un gallego a gusto del productor, gallego de serie, poco hablador, bruto, bonachón, primo, parvo...*<sup>38</sup>

La revista insistía en el tema y en un editorial titulado *Ni un metro más*, -el título del artículo hace referencia a la dificultad que en estos primeros años de la postguerra había para conseguir película virgen- llegaba a solicitar acaloradamente la prohibición de material para rodar:

*..-bandidos generosos en lucha contra la ley y todo aquello que signifique autoridad y disciplina, queremos un cine que exalte los hechos y las hazañas de los que combatieron y dieron su vida por la misión y la grandeza de su Patria, con un espíritu y una actitud vital ne-*

---

<sup>37</sup> GARCÍA, P. "Películas de ambiente folclórico" *Primer Plano*. Nº 10. 2 de diciembre de 1940.

<sup>38</sup> J. GOYANES DE OSES. "Belleza y falsedad del regionalismo en cinematografía". *Primer Plano*. Nº 16. 2 de febrero de 1941

*tamente hispana. Ni un metro más para contarnos las estúpidas gracias de una exaltación de vagos, de cochambre y frentepopulismo, frente a todo aquello que signifique autoridad, norma y medida. Queremos en cambio un cine que exalte el cumplimiento y el acatamiento a la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado, ni un metro más para retratar el mal vivir de esas gentes, al borde de la miseria, queremos, en cambio, un cine que exalte el trabajo y el auténtico sentido revolucionario de una clase social que tiene que cumplir una alta y transcendente misión en pro de la elevación de España. Ni un metro más para poner en ridículo, bajo la costra de una gracia burda, nuestras propias costumbres, cuando hay por exaltar tanta belleza, todavía inédita para nuestras cámaras de cine*<sup>39</sup>

Siguiendo estas consignas, en los siguientes meses se rodaron películas que siguen a pie juntillas las indicaciones leídas más arriba, *Porque te vi llorar*, *Raza*, *Escuadrilla* (Antonio Román), *el crucero Baleares* (Enrique del Campo) todas ellas estrenadas en 1941, salvo ésta última que será prohibida después de un pase privado ante toda la oficialidad.

En contraposición al viejo cine popular folclorista, *Primer Plano* defiende la necesidad de hacer un cine que reflejase la realidad nacional española, desde una perspectiva falangista; un cine que expusiera al mundo las bondades de lo “español” y que acabase con la negativa visión de España difundida por el cine folclórico. Esta visión se convirtió en el centro de uno de los debates más interesantes en el semanario: la necesidad de crear un cine que retratase la sociedad española desde una perspectiva nacionalista alejada de los retratos folclóricos.

El campo aparece como la genuina salvaguardia de los valores de la España eterna. En este punto ambas instituciones coincidían y por ello, el mundo rural es el eje crucial en el discurso regional que se verá a partir de ahora en las pantallas españolas. Lo urbano es lo extranjerizante, lo moderno. La oposición a lo urbano aparece como un elemento recurrente en el cine regional franquista. La iglesia por su parte rechazaba las grandes urbes y defendía los pequeños núcleos rurales, ya que la gran ciudad era vista como un parásito que vive a costa del campo sencillo

---

<sup>39</sup> S.A. “Ni un metro más”. *Primer Plano*, nº 7. 1 de diciembre de 1940.

y sano que sólo provoca *la disolución del hogar, lucha de clases, corrupción de costumbres y apostasía de las masas*.<sup>40</sup>

Surgiría así el drama rural, género que permitía difundir las supuestas esencias nacionales, *Primer Plano* no se quedó en el ámbito teórico, sino que contribuyó en la elaboración de documentales, destacando uno realizado por García Viñolas, que se convertiría para la revista en un modelo de cine “racial”, *Boda en Castilla* (1941). No tardarán mucho en sucederse películas rodadas en este ambiente, la primera de las cuales se estrenará apenas unos meses después *Un alto en el camino*, que muestra una castilla rural, pura, casta y sana en contraposición de una ciudad donde el pechado acecha por doquier. Pero sin duda el mejor ejemplo de esta tendencia es la nueva versión de *La aldea Maldita*, readaptación fascista de la versión de 1929 realizada por el mismo director.

Si se compara ambas versiones se puede apreciar claramente las transformaciones ideológicas impuestas por el franquismo; la primera es, sin duda, la caracterización de los personajes desde su posición social, pasando de ser pequeños propietarios, a formar parte de una familia más acomodada que puede permitirse incluso contratar jornaleros, al mismo tiempo que desaparece la figura del usureiro; estos factores son importantes al eliminar el problema de la distribución de la tierra que aparecía implícitamente en el filme anterior, convirtiéndose la fuente de los problemas en algo mucho más coyuntural, unas tormentas y unas malas cosechas, en realidad una maldición divina por el mal comportamiento de su protagonista- así se obviaban los problemas estructurales del campo castellano en consonancia con la visión idealizada que tenía el régimen hacia esta sociedad. Se borra en esta segunda versión todo lo que en la primera conducía hacia el drama social. Al desaparecer la figura del usurero, no hay agresión, ni cárcel para el protagonista, -ahora ningún desliz está permitido para el hombre surgido de la Nueva España- Desaparecen también las conductas hostiles de las mujeres campesinas hacia la protagonista puesto que ahora se nos presenta a un pueblo campesino como esencialmente bueno al no está corrompido por las ideas modernas. Pero el cambio es todavía más profundo: frente al áspero naturalismo de la primera versión en el que la mujer, expulsada por su marido de la compañía de su hijo, terminaba por volverse loca, en la segunda versión, ejemplarmente nacional-católica, manifiesta

---

<sup>40</sup> Citado en LAZO, A. *La Iglesia...* Óp. Cit. Pág. 62

un proceso de arrepentimiento que introduce el relato en el ámbito del cine religioso. La primera versión de 1929 a pesar de la omnipresencia de la religión, no da a la película un contenido ejemplarizante basado en la moral católica. El perdón de Acacia por parte de su marido se produce sin la intervención explícita del estamento eclesiástico ni el valor coercitivo de la religión. Sin embargo, ninguna de las dos versiones fueron bien recibidas por la iglesia en 1929 se la calificó como *obra atrevida* y no completamente recomendable, debido a la *fácil redención de la pecadora*<sup>41</sup> En esta nueva versión Acacia es perdonada pero no en clave sentimental, debe pasar por la iglesia, humillarse, pedir perdón y mostrarse ante todo el pueblo, que mira como su marido le lava los pies, tal como Jesús hizo con la Magdalena. Sin embargo la película fue catalogada como *grana*<sup>42</sup> –peligrosa incluso para personas mayores- por el SIPE y como *rosa* -obra atrevida por tratar temas escabrosos o tener escenas inmorales -por *Ecclesia*<sup>43</sup>, revista que realizó una durísima crítica de la película:

*Al perdón cristiano del marido ofendido nada se puede ni se debe oponer. Pero que al socaire de ese gesto generoso, de esa acogida cariñosa a la pecadora que vuelve, de las puertas de la iglesia abiertas y brindando perdón, no quede suficientemente afeada y estigmatizada la conducta inmoral de aquella mujer y su prostitución prolongada, y que todo termine entre repiques de campanas como si nada hubiese ocurrido nos parece sinceramente reprobable y totalmente inoportuno para nuestro público...*

Lo mismo que *Signo*<sup>44</sup>

*Sólo le ha faltado sacar alguna vez el espejo y el lápiz de labios.  
¡No es para tanto! En general parece como si sufriera de calloso o*

---

<sup>41</sup> Citado en GARCÍA CARRIÓN, M. "Una película verdaderamente española: La imagen de España en La aldea Maldita". En JOSÉ MONTERO Y JOSÉ CABEZAS (Eds.) *Por el precio de una entrada*. (Madrid) Rialp. 2005.

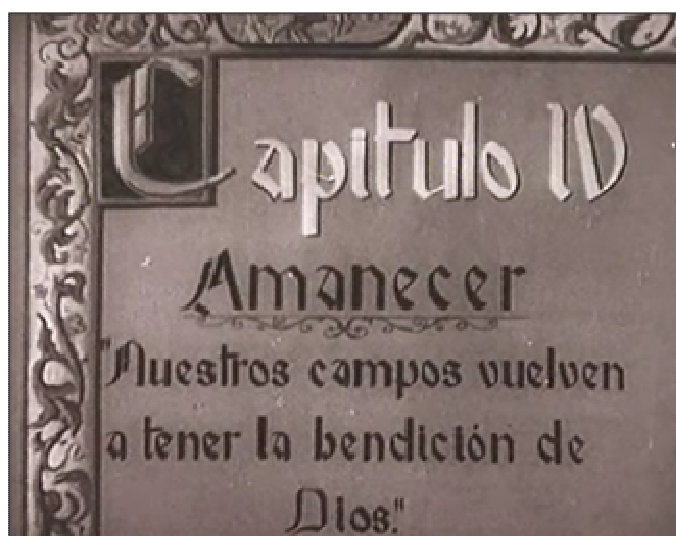
<sup>42</sup> El sistema de clasificación de las películas consistía en un código de colores Blanca, azul, rosa, grana y rechazables

<sup>43</sup> *Ecclesia*, nº 72, 28 de noviembre de 1942

<sup>44</sup> Citado en SANZ FERRERUELA, F. *Catolicismo...* Op. Cit. Pág. 463.

*juanetes, pero el dolor del corazón (...) apenas se presiente el sincero espíritu cristiano de arrepentimiento por horror al pecado.*

Esta película inaugura el uso de una figura retórica que será muy utilizada en los años sucesivos, una elipsis que cubre el tiempo de la Guerra Civil. Una fuerte tormenta arruina la cosecha y obliga a todo el pueblo a emigrar pero tres años después la riqueza ha vuelto a Luján. La acción vuelve a la pantalla tras un significativo cartel y ahora se nos mostrará una frenética actividad agrícola con un sacerdote bendiciendo los campos rebosantes de frutos.



El “significado nacional” de la película fue inmediatamente reconocido por la crítica de la época, que la clasificó como la película más representativa y significativa del franquismo y le asignó la primera lectura alegórica referida al golpe militar:

*La redención de la aldea...sólo fue posible –como un milagro– desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida, castigada heroica y ejemplarmente, disciplinada por su marido, dictador implacable...cuando la adúltera –como la desviada España de la decadencia– purgó sus culpas, entonces terminó la negra noche del éxodo y empezó sobre la aldea (sobre Castilla, sobre España) a amanecer. Y los*

*haces de espigas a fajarse por falanges de segadores entre coplas de triunfos e himnos de alegría*<sup>45</sup>

Otro de los tópicos explotados por la historiografía tradicional insiste en la abundancia del cine religioso, aquí habría que matizar que, como tal, es muy escaso en estos años, sin embargo, este tipo de cine es más que un género. Todos los filmes deben acatar el dogma y los principios católicos que rigen la vida española. Para la iglesia, la temática de las películas no era importante, lo que para ellos era sustancial era la moralidad de los personajes, que los besos fueran escasos y castos, que las miradas no fueran lascivas y que los comportamientos no se alejaran de los preceptos religiosos. Aunque la Iglesia no tardará en conseguir sus propósitos, todavía en estos años podemos ver deslizarse por las películas besos libidinosos y bailarinas ligeras de ropa, la censura estatal todavía permitía algunas licencias que enseguida desaparecerán de las pantallas españolas. Como el ardiente beso que se dan Acacia y su padrastro en *La Malquerida* (José López Rubio, 1940).



Por último, tenemos el cine de cruzada, películas de temática militar y africana. Este tipo de películas se realizan sobre todo, aunque no exclusivamente, entre 1939 y 1942. Algunas se refieren a la Guerra Civil y otras simplemente tratan temas militares. Las primeras tienen un esquema semejante y muestran de

---

<sup>45</sup> ERNESTO GIMENEZ CABALLERO. "Significado nacional de *La aldea maldita*". *Primer Plano*. Nº 131. 18 de abril de 1943

forma muy maniquea las luchas entre nacionales y republicanos. El mensaje es claro y evidente: la guerra era necesaria para salvar al país de aquellos que la perdieron, malvados, descreídos y extranjeros. Trataban de sostener y transmitir los principales ideales que el bando franquista había mantenido a lo largo de la contienda. Asimismo se propuso recalcar y acentuar las profundas simas ideológicas entre las dos Españas que se habían puesto de manifiesto durante la lucha, edificando una estratégica apologética de los postulados ideológicos del bando sublevado, al tiempo que un descarado ataque de los posicionamientos republicanos. Es un cine apologético que, en conjunto, responde fielmente a los aspectos y puntos de colisión de la ideología fascista: culto de lo arbitrario (la única regla es la impuesta por la jerarquía militar), fetichismo idolátrico del poder, ideología moral como forma privilegiada de la ideología pequeño-burguesa (el deber y el honor por encima de todo, culto exacerbado de la mística (el héroe, la violencia, la Nación) y por supuesto el anticomunismo. Para ello, el cine de cruzada empleó todos los recursos a su alcance, elaborando un discurso totalmente partidista y tendencioso, sin ningún afán de reconciliación, y recurriendo a planteamientos maniqueos altamente demagógicos.

Respecto al papel de lo religioso, hay que tener en cuenta que el cine de cruzada llevó a cabo, igual que se había hecho en el campo de la política un uso desvirtuado y tendencioso de los temas religiosos, que no se emplearon en la mayoría de los casos como medio de evangelización o de adoctrinamiento moral, sino fundamentalmente como uno más de los recursos de legitimación política del bando vencedor. Así las películas de cruzada presentan a los partidarios de la causa franquista como modélicos caballeros cristianos, a cuya defensa de la patria se unen invariablemente la de Dios y la defensa de la civilización católica, inherentes, según los principios del Movimiento Nacional, a la cultura española. Por su parte los defensores de la República aparecen desprovistos de cualquier tipo de inquietud espiritual o trascendente. En este sentido la actitud de los partidarios republicanos en estas películas se caracteriza, no sólo por su escepticismo, sino más aún, por sus franca oposición y ataque a la religión católica, a sus símbolos, a sus ministros y fieles y a sus templos.

Dentro de este cine de cruzada podríamos incluir películas como *Sin Novedad en el Alcázar*, *El Crucero baleares*, *Raza*, y las de propaganda falangista



*Escuadrilla*, *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), y *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), que puede considerarse como el hito más temprano del cine político anticomunista, al grupo habría que sumar otras de exaltación militar como *Harka* y *¡A mí la legión!* que pese a no contener apenas referencias a la Guerra Civil, su espíritu de abierta propaganda patriótica y militarista, y sus principios ideológicos legitimadores del régimen, permiten perfectamente que estas obras puedan ser consideradas dentro del ciclo del cine de cruzada.

Sin embargo estas películas son muy diferentes entre sí y podríamos agruparlas en varios bloques. Así por ejemplo, cabe diferenciar las que están ambientadas en la Guerra civil de manera que las tramas secundarias se subordinan totalmente al discurso belicista y propagandístico principal, donde podemos incluir a las cinco primeras. Sin embargo, a pesar de pasar la criba de la censura, que no lo olvidemos tenía un censor eclesiástico, estas películas no parecían lo suficientemente católicas para los voceros de la Iglesia, a *Ecclesia* le pareció insuficiente el tratamiento religioso de películas como *Escuadrilla*. El crítico José María Cano decía que.

*Lo cierto es que su argumento vulgar no contiene aquellos valores y motivos que justificaron el heroísmo de nuestros soldados en su lucha heroica por Dios y por la Patria. Tratar de nuestra guerra de liberación (...) sin aludir a sus notabilísimas razones de cruzada, es desenfocar el asunto, empequeñecer sus hazañas e incurrir en la vulgaridad<sup>46</sup>.*

Sin embargo las críticas de *Primer Plano* fueron muy elogiosas. *Una película española, muestra honrada y certera de lo que en cine hay que ver<sup>47</sup>.*

*Rojo y negro* es interesante por tratarse de una película eminentemente falangista donde las alusiones a la religión son mínimas, únicamente aparecen en la medalla de la virgen que porta la protagonista y que causarán la sospecha de los carceleros de la checa, tampoco aparece en esta película ninguna imagen ni referencia al ejército. El único elemento que hace frente a las corruptelas políticas y a

---

<sup>46</sup> Citado en SANZ FEERRERUELA, F. *Catolicismo y cine ...op. Cit.* pág. 308

<sup>47</sup> *Primer Plano*, nº 55. 2 de noviembre de 1941

los desmanes de las hordas rojas es la Falange, personificada sorprendentemente en una mujer.

Los avatares de este film pueden ser una buena muestra de las luchas internas que se vivieron dentro del seno de Falange. Entre la concesión del permiso de rodaje, firmado personalmente por Manuel Augusto García Viñolas el 29 de septiembre de 1941, y su aprobación por parte de la Comisión de Censura Cinematográfica de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS el 20 de mayo de 1942, muchas cosas han sucedido en los entresijos del poder del régimen franquista. El domesticado José Luis Arrese dirige ahora la Falange, y lleva a cabo una depuración de la misma para eliminar al sector que se negaba a someterse políticamente al ejército y al clero. Gabriel Arias Salgado es Delegado Nacional de Propaganda en sustitución de Dionisio Ridruejo y Carlos Fernández Cuenca acaba de suceder a Viñolas en la jefatura del Departamento Nacional de Cinematografía.

La película refleja a una militante falangista, idealista y revolucionaria, finalmente asesinada pese al intento de mediación –y al sacrificio final- de su novio republicano, en un Madrid ocupado por marxistas embrutecidos. A pesar de que la película se realizó siguiendo las consignas de Bartolomé Mostaza -publicadas en un artículo de *Primer Plano*- para la realización de un cine capaz de fascinar *los ojos primero, y el alma después de millones de jóvenes*<sup>48</sup> únicamente iba a durar tres semanas en cartel. La crítica en general fue buena, salvo la de *Primer Plano*, a quien no gustó que la redención del protagonista comunista eclipsara la suerte de la protagonista falangista. Aunque podría haber otras razones, como la apuntada por Alberto Elena<sup>49</sup>, quien anota que la dura crítica puede deberse a que esta revista había nacido bajo los auspicios del grupo radical de Falange que lideraba Ridruejo y la película parecía estar dirigida por el grupo que controlaba Arrese, esto explicaría además el desmedido entusiasmo de la crítica del periódico *Arriba*, controlado también por el nuevo Secretario General de FET y de las JONS.

Hay algunas películas que aunque no pertenecen al cine de cruzada –son en su puesta en escena melodramas románticos- la guerra forma parte sustancial de sus historias, esto ocurre sobre todo en *Porque te vi llorar* que exalta los valores

---

<sup>48</sup> MOSTAZA, B. “El cine como propaganda”. *Primer Plano*. nº 10. 22 de diciembre de 1940

<sup>49</sup> ELENA, A. “Quien prohibió Rojo y negro”. *Secuencias*. Nº 7. 1997. Págs. 61-78

del falangismo a través de la desgraciada historia de María Victoria, una joven violada por un miliciano republicano el día de la sublevación militar. Tras dar a luz al hijo fruto de esta violación y ante el desprecio social del que es víctima, utiliza como única tabla de salvación su fe. La protagonista acude constantemente a la iglesia para rezar ante la Virgen implorando ayuda y consuelo. Súplica que es escuchada ya que José, el valiente excombatiente que se ha hecho pasar por el padre del niño para acercarse a María Victoria, explicará que fue la Virgen quién le puso en su camino. En esta película, como en otras muchas en este periodo, hay una elipsis que cubre el tiempo de la Guerra Civil. Tras la victoria de los nacionales, los problemas se solucionan, el orden volverá a imperar en la sociedad, nacerá una nueva España personificada en la nueva familia formada por María Victoria, una sufriente mujer, José, un joven falangista y el niño que aunque nacido de los horrores de la República, tendrá un futuro prometedor gracias a la madre patria – María Victoria- y a su padre putativo, el falangista José.



Aquí también podemos ver la iconografía de la oración frente a una imagen religiosa pero las diferencias son muy evidentes. En *Carme, la de Triana*, el foco está en el rostro doliente de Carmen, es ella quien protagoniza la secuencia, sin embargo en esta película, la imagen de la mujer es literalmente borrada, no sólo está de espaldas, en negro, sino fuera de foco y su silueta contrasta con la claridad y blancura de la imagen de la Virgen, verdadera protagonista, el contrapicado refuerza la idea de sumisión de la protagonista. Parece claro que para que pueda

nacer una nueva realidad, el país debe postrarse ante la virgen, sólo ella será capaz de sacar a España del desorden y del caos en la que estaba sumida.

Otra película que se sitúa en los aledaños de la guerra civil es *El frente de los Suspiros* (Juan de Orduña, 1942) está ambientada en Sevilla durante la contienda pero sin embargo parece que se vive ajena a ella, las referencias a la Guerra Civil son muy escasas, se reducen a un comentario de unos de los protagonistas que ansía alistarse en el ejército sublevado y marchar al frente con el objetivo de morir por Dios y por España, *Porque los que mueren de esta forma van directos al cielo, como los mártires*, a la celebración de la toma de Teruel y al propio título que en palabras de uno de los personajes *es el de las mujeres de la retaguardia, las madres inquietas por sus hijos, las esposas preocupadas por sus maridos y las muchachas ansiosas por saber de sus novios*. Uno de los personajes muere en una acción de guerra, pero su muerte viene más a ser una solución a la duplicidad amorosa del juez protagonista que una muerte heroica por España, lo mismo pasa con los motivos religiosos, tampoco estos tienen ninguna trascendencia para el desarrollo de la historia, solamente son utilizados dramáticamente.



Como en la secuencia en la que Pablo es despreciado por su familia por un robo que no ha cometido y deambula desesperado por la calle, se cruza -durante la Semana Santa- con una procesión y podemos ver un plano muy expresionista en el que la sombra silueteada del Cristo con la cruz a cuestas se proyecta sobre la pared en la que se encuentra Pablo. A pesar de su tratamiento, la película tuvo que

superar varias cribas con la censura, y alguna que reproche por el comportamiento de algún personaje. Una crítica aparecida en el periódico *Lanza: no sabemos cómo haciendo un papel tan romántico se pone a cantar cante “jondo” en compañía de once amigos más o menos achulados y en un café al que solo asiste una mujer que es ella*<sup>50</sup> La película apenas recibió la atención de la prensa católica, sin embargo *Primer Plano* alabó su inquietud espiritual.

Al margen de estos géneros, las que realmente serán abrumadora mayoría y las que tendrán un mayor éxito de público serán las comedias amables, románticas y urbanas y el folletín dramático, que en la mayoría de los casos compartían una finalidad claramente evasiva, pero que, a pesar de lo que pudiera parecer, no eran inocuas ideológicamente hablando. Estas películas parecían querer pregonar el optimismo y presentaban un país alegre, temperamental y generoso. Había como iremos viendo, numerosas alusiones a Guerra Civil, aunque más o menos sutiles.

Esto sucede en películas comenzadas a rodar antes de la Guerra en las que ahora se insertan planos o comentarios hartos significativos, por ejemplo en *Los cuatro robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939), una comedia aparentemente sin pretensiones políticas, se introducirá en una de sus primeras escenas una referencia a la contienda que no podía estar en el guión original. Los cineastas sabían que el cine debía colaborar en la formación de la Nueva España y articularan diferentes estrategias para adherirse a tan querida empresa. Además en este caso su director apoyaba abiertamente al régimen franquista, Maroto acababa de reincorporarse a Cifesa tras ocuparse del montaje y sonorización de películas de propaganda para el bando franquista en Lisboa. En una de sus primeras escenas, los cuatro amigos protagonistas están preparando una fiesta con la famosa cantante Concha Guerra y se alegran de que haya decidido pasar el verano en España. Uno de ellos dice: *Tenemos que estar orgullosos de haber ganado para España ésta Guerra formidable* y otro contesta: *formidable es poco, no hay adjetivos*. En el argumento de esta película, bajo el barniz de la comedia se encierra una trama sustentada en realidad sobre principios tan distantes de la doctrina católica como la mentira, el adulterio y la hipocresía social. De hecho en algunos momentos estamos casi en el universo de la comedia anarquista de los Hermanos Marx.

---

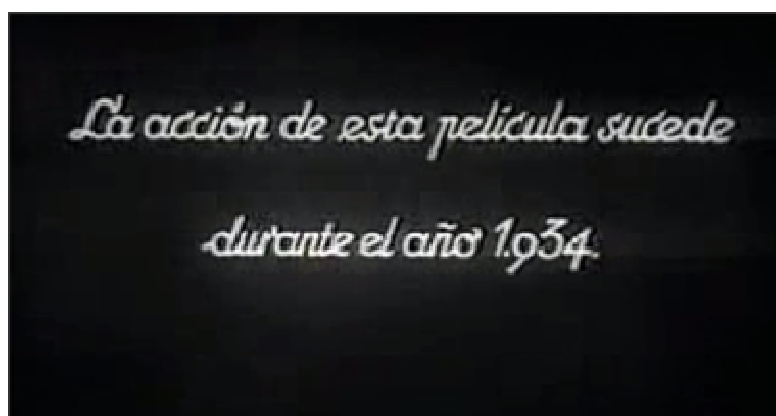
<sup>50</sup> Citado en GIL GASTÓN, F. *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Memoria para optar al título de doctor bajo la dirección del Dr. Julio Montero Díaz. Universidad Complutense de Madrid, 2010. pág. 75

Otra película estrenada en 1939 pero cuyo rodaje comenzó en 1936 es *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) un film que empezó siendo republicano y terminó siendo franquista, su rodaje en Sevilla debió ser interrumpido, algunos actores tuvieron que abandonar el país, como su protagonista, Rosita Díaz Gimenó- que fue acusada por su compañero de reparto Fernando Fernández de Córdoba-, las escenas en las que ella debía intervenir fueron rodadas por otra actriz, Carmen de Lucio, ninguna de las dos actrices apareció en los títulos de crédito. En la película, la llegada de Consolación a casa de su tía la marquesa de los Arrayanes, supondrá una revolución. En la primera secuencia se nos muestra la casa de la marquesa donde todo está en orden, parece que nadie la habita, todo es silencio, orden y calma y, sin embargo, tras el paso de la joven el patio se llena de flores, la fuente vuelve a manar agua, al tiempo que Don Eligio, el administrador que parecía sacado de un cuadro de El Greco, se ha enamorado de una cantaora gitana. En una de las primeras escenas, la marquesa convoca a todos sus trabajadores para rezar antes de retirarse a sus habitaciones, parece que el requerimiento no gusta mucho al servicio, todos resoplan y ponen cara de circunstancias. Tampoco parecen muy recogidos mientras rezan todos juntos en el patio, se les oye murmurar las oraciones pero con la intención clara de que el rito termine cuanto antes. Es extraño que la censura no reparara en ello, pero para contrarrestar, en las escenas rodadas tras la guerra, la protagonista (ahora Carmen de Lucio) en lo alto de un campanario hará repicar las campanas gritando: *Hay que ver ¡qué campo, qué vega, qué bendición de Dios!* Mientras, en la pantalla se verán unas imágenes – que no cuadran con el tono del resto de la película- a modo documental de unos segadores trabajando la tierra. Es muy probable que fueran rodadas después de la Guerra Civil, quizás para sustituir alguna escena no conveniente rodada en tiempos de la República.

El género rey en la postguerra fue la comedia y en ella alcanzaron especial popularidad aquellas que proporcionaban un milagroso salto social de sus protagonistas, que ascendían sin esfuerzo desde su posición humilde a una clase alta. *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942) se convirtió en un paradigma. En un mundo feliz, donde los enfrentamientos sociales no existen, el amor interclasista –y puro, desde luego- resulta ser la fórmula idónea para arreglar los conflictos manteniendo sólida la organización social. La película comienza mostrándonos la miserable vida

que lleva su protagonista, un triste y pobre oficinista que tiene que luchar incluso con los gatos por su comida, pero gracias a la bondad de su jefe conseguirá a la mujer amada y escalar en su posición social. También hay que apuntar la sátira que se hace de los principios ideológicos republicanos y democráticos en la figura de dos estúpidos agregados de la República Democrática de Turulandia, totalmente opuestos a las directrices del sistema nacional-católico que estaba implantándose en España. El presidente de esta república es un ladrón y los dos representantes se mueven únicamente por el interés económico de las comisiones, además de ser ellos mismos los personajes más ridículos de la obra. También en esta película habrá un cambio de régimen quedando claro que corrupción e inestabilidad son la caracterización principal de la democracia republicana.

En este tipo de comedias los protagonistas suelen ser hombres honrados y trabajadores, de un comportamiento modélico, de clase social media o humilde, y en cualquier caso nunca aristócratas o burgueses como en las comedias de Orduña o de Iquino, suelen encarnar además la figura del perdedor o el derrotado y llegan a sufrir incluso carencias económicas. Aunque como en el caso que hemos visto sea una excusa para mostrarnos cómo consigue superarlas. La pobreza no estaba permitida en las pantallas, no hay que olvidar que por ejemplo en *Fortunato* la censura obligó a poner un cartel tras los títulos de crédito donde se anotase que la acción tenía lugar en 1934. No había lugar para el hambre en la España de Franco.



En *Alma de Dios*, donde se nos muestra con mucha crudeza la vida de una barriada de gitanos, por dos veces se silencia el año en que transcurre la acción, no hay ningún dato que nos haga pensar que no es coetánea a su realización, sin

embargo, cuando en el juzgado se debe nombrar el año del nacimiento del bebe, el juez nunca termina la frase mil novecientos... En esta película sorprende no sólo el protagonismo que adquieren los personajes más desfavorecidos, sino que su fin último sea el perdón, pero no en clave religiosa, en ningún momento hacen los personajes ninguna referencia a sus creencias, sino que son personajes básicamente buenos que no comprenden conseguir su felicidad si lo hacen haciendo daño a otra persona.

Fortunato, por su parte, dirigida a partir de la obra original de los hermanos Quintero, habla sobre el paro y la miseria, en una línea reivindicativa que no era la preferida por el franquismo. Se cuentan los problemas de un padre de familia que se queda sin empleo y, aunque rodada en clave de humor, muestra las penurias a las que debe enfrentarse un hombre pobre y solo, sin apoyo del Estado. La censura no aceptó esta visión del tema:

*Hoy día, creada la oficina de colocación de las C.N.S., legislado que no puede ser desahuciado el obrero en paro, existiendo la Institución de Auxilio Social que alimentaría a los hijos de Fortunato, no son admisibles las escenas de página 34 plano 134, pág. 41 plano 135, pág. 49 plano 168 y la indiferencia del llamado burgués de la página 32 por las desdichas de la humanidad. No debe de ser realizada la película desarrollándose en fecha actual pues al exportarse daría una pobre y falsa sensación de la vida en España, después del Glorioso Alzamiento militar<sup>51</sup>*

Hay otro tipo de comedias, de enredo, de humor absurdo, comedias sofisticadas al estilo de Hollywood, donde los personajes, elegantes y sofisticados, se presentan desprovistos de sentimientos religiosos y donde no hay tampoco ninguna referencia a la actualidad social o política. Esta circunstancia sólo puede explicarse teniendo en cuenta el grado superior de evasión de la realidad que la comedia llevó a cabo en este periodo, justamente por la intrascendencia y ligereza de

---

<sup>51</sup> Citado en: BARRENETXEA MARAÑON, I. "FORTUNATO (1941) Una cultura social de la Falange en el cine de ficción" En: RUIZ CARNICER, M.A. (Ed) *FALANGE. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. (Zaragoza) Institución Fernando el Católico. 2011



muchas de sus tramas. Lo cual provocó una mayor tolerancia de la censura que los guionistas y realizadores aprovecharon para obviar incluso los propios principios conceptuales del catolicismo y la férrea moral que el Estado y la Iglesia se empeñaban en implantar en la sociedad española. Dentro de estos paradigmas conductuales, destaca de forma muy especial la visión moderna de la mujer urbana que lejos de practicar una virtuosa y edificante vida sentimental, desarrollan conductas poco acordes con la moral católica, actuando en medio de una ausencia casi total de principios religiosos. Son mujeres ociosas, que fuman, beben y visten pantalones como Mercedes Vecino en *Boda accidental* (Ignacio F. Iquino, 1942) o que conducen potentes automóviles, acuden a fiestas y viajan solas, como es el caso de Lina Yegros en *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942). En este sentido la comedia sentimental ofreció una imagen de la mujer urbana radicalmente opuesta al arquetipo femenino de esposa y madre prudente, ama de casa hacendosa, y madre amantísima, modelo de honra y virtud católica, que intentaba asentarse en la España del momento, rol social que fue mucho más habitual en el drama cinematográfico español. De cualquier forma hay que apuntar que este tipo de comedias desaparecerán pronto de las pantallas, tras la llegada de los católicos a los puestos de mando de la cinematografía, ni siquiera las jóvenes aristócratas tendrán vidas disolutas.

Además de las actitudes amorosas frívolas, de las infidelidades conyugales y del egoísmo interesado de algunos personajes, en las comedias rosas de la inmediata postguerra podemos encontrar incluso temas tan polémicos como el travestismo<sup>52</sup> ¿*Quién me compra un lio?* (Ignacio F. Iquino, 1940), el suicidio, en grado de tentativa en *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) y *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941) o el asesinato *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), unos motivos muy poco acordes desde luego con la estricta moral católica imperante o con el intachable y modélico comportamiento de los protagonistas de las películas de cruzada. Pero estas actitudes casi siempre servirán para enseñar al público español, lo equivocados que estaban los personajes que los llevaban a cabo.

En *El hombre que se quiso matar*, Federico Solá encarna perfectamente el arquetipo del fracasado defraudado por la vida y la mala suerte, que le acompaña

---

<sup>52</sup> Actitud que también podemos ver en ¡A mí la legión!

incluso cuando decide suicidarse. Una vez anunciado su inminente suicidio su rebeldía contra las convenciones sociales y la hipocresía le sirven de acicate para descubrir la hermosura de la vida, alcanzar su felicidad y no llegar a consumar el suicidio. Son precisamente las convicciones morales que Federico descubre en sí mismo y -en palabras del propio protagonista- *el hecho de que me han aconsejado cristianamente*, lo que provoca que este caiga en la cuenta de que el suicidio es un camino erróneo. Así, pese a que el protagonista manifiesta en un primer momento una cierta asepsia religiosa -llega a confesar que no espera nada de aquí ni de allá- el tramo final de la película lleva a cabo una oda a la bondad natural que se encuentra encerrada en las personas, y a la esperanza -de raíz cristiana- en una vida futura mejor. Esta es la razón por la que la censura no tuvo ningún reparo en permitir esta película

Otro de los géneros estrella del momento fueron los dramas, aquí los motivos extraídos de la doctrina católica adquirieron una mayor repercusión, sobre todo cualitativa, en estas obras la impronta de la moral católica y la fe de los personajes, llegan a alcanzar una destacadísima presencia a la hora de matizar los caracteres de los mismos. Durante el franquismo, los paradigmas de la moral católica fueron aplicados de forma especialmente exigente al género femenino, de manera tal que la mujer estuvo sujeta y condicionada en mayor medida que el hombre a los conceptos coercitivos de la honra y la virtud, determinado sus pautas de comportamiento y actuación. Un reflejo muy interesante y evidente de esta circunstancia nos la ofrece *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942), personaje que en puridad no debería haber pasado la criba de la censura, mantiene relaciones sexuales fuera del matrimonio, -incluso llega a tener un hijo que muere al poco tiempo- y sin embargo es una mujer preocupada por su familia -por la que se sacrifica sin ésta merecerlo- Es una mujer caritativa *Ya solo así* -dando limosna- *puedo ser buena*, llega a afirmar en un momento de la película, y que parece estar provista de una inquebrantable fe religiosa, algo que para la jerarquía eclesiástica era totalmente incompatible. Lo que la censura dejaba claro era que había que castigar al malvado si éste no actuaba conforme a los parámetros establecidos, pero perdonarle si mostraba arrepentimiento. En el caso de *Malvaloca*, donde la censura aceptó plantear la vida de una mujer disoluta pero con efecto moralizante, la pro-

tagonista debía mostrar el rechazo por su vida pasada y con un final en el que la boda la redimiera de sus pecados.

*Una vez más se trata de llevar a la pantalla la desgraciada historia del señorito andaluz que pierde a la muchacha humilde; de un padre degenerado que acepta el dinero con que se compró la honra de su hija etc. En este caso... la muchacha perdida se entrega al amor de otro hombre que también la abandona. Al fin conquista el cariño de un hombre honrado con quien se supone hace vida marital.*

*Pudiera aceptarse el guión, con las necesarias supresiones, si al final el arrepentimiento de la muchacha y sus últimas relaciones amorosas se vieran santificadas por su unión en matrimonio con el hombre que la redime o por lo menos se aludiera a este propósito en el curso de la acción. Pero no sucede así y por consiguiente estimo que no debe aprobarse<sup>53</sup>*

En el cine de este periodo se enseñaba de forma insistente la mentalidad aceptada por el poder. Era evidente, al ver una película, quienes eran los buenos y quienes los malos. Quienes iban a acabar bien la historia y quiénes no. La función de la censura era velar porque el mensaje franquista llegara de forma clara, sin equívoco al espectador. El polémico argumento desde el punto de vista moral, chocó con ciertas dificultades a la hora de ser aprobado. La realización fue autorizada pero modificando el guión *de forma que quede completamente claro la unión en matrimonio de la mujer con el hombre que la redime*. Sin embargo, ese veredicto favorable al proyecto de Marquina no fue unánime entre todos los miembros de la Junta de Censura, ya que el vocal Francisco Ortiz, llegó a estimar que la santificación del matrimonio que ponía fin a la pecaminosa vida de Malvaloca, no estaba suficientemente lograda en el guión y que por tanto el proyecto no debía ser aprobado<sup>54</sup>. A pesar de que la película pasó finalmente todos los escollos de la

---

<sup>53</sup> Expediente de censura. Citado en: GIL GASTÓN, F.: *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Memoria para optar al título de doctor bajo la dirección del Dr. Julio Montero Díaz. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

<sup>54</sup> En el caso de Lola Montes, una mujer con una vida pecaminosa, la censura consideró que *el borrón y cuenta nueva no es admisible. Lola debe morir violentamente, si bien arrepintiéndose antes de sus errores...*

censura la revista *Ecclesia*<sup>55</sup> desaconsejaba su visionado a causa de los reparos morales que entrañaba la cinta, no le parecía suficiente a la publicación las numerosas muestras de fe de la protagonista, la crítica decía que *nada de ejemplar tienen estas redenciones por el amor meramente humano*.

Estos años son por tanto una época de transición, donde conviven las películas claramente propagandísticas con otras que se alejan de las conductas que se esperaban de los ciudadanos de la Nueva España. Unos años donde conviven las actitudes más abiertas en las comedias alocadas de Iquino con los dramas cuasireligiosos de Aznar. Unos años, en definitiva, donde vemos ya claramente marcada la senda por donde deberá marchar el cine posterior pero donde todavía perviven algunas licencias que la censura pasará por alto.

---

<sup>55</sup> *Ecclesia*, Nº 65. 10 oct. 1942

Entre noviembre de 1942 y julio de 1943 la Guerra Mundial cambió definitivamente de signo y el régimen franquista, para poder mantenerse en el poder, emprendió un alejamiento del Eje que se fue sustanciando poco a poco. Indudablemente los cambios ministeriales y legislativos afectaron también al mundo del cine. El 23 de noviembre de 1942 la Vicesecretaría de Educación Popular publicó una disposición por la que reorganizaba los organismos de censura cinematográfica. Desde las páginas de *Ecclesia*<sup>56</sup> se felicitaban de tal modificación ya que entendían que subordinaba los intereses particulares a los generales de la educación nacional. *Es un intento –mañana realidad- de llevar al pueblo, por el cinematógrafo a una concepción verdadera, objetiva, patriótica y cristiana de la vida, sacada de nuestro modo de ser histórico, tradicional, puro...* En diciembre era nombrado nuevo director de *Primer Plano* Adriano del Valle, de quien se afirmaba que *su figura es una constante afirmación de fervor falangista realizado*<sup>57</sup>. Sin embargo las palabras que escribió para homenajear a Sáenz de Heredia, son más las de un ferviente y proselitista católico que las de un apasionado falangista.

*Si el cine es el lenguaje universal por excelencia, el esperanto de los ojos, démosle, desde España, alma de largo metraje a nuestro ser español, a nuestra verdad frente al mundo, a nuestras pasiones humanas y a nuestra espiritualidad firmemente católica...tan católico y tan nuestro (el milagro cinematográfico español), que nadan ya, por las aguas purificadoras de su Jordán, los pececillos de colores del bautismo, para ofrecer al ancho mundo de la cinematografía universal, en lenguaje español, que es tanto como decir en lenguaje cristiano, lo que antes no era más que un celuloide catecúmeno*<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> GARCÍA FIGAR, A. "Reorganización de los servicios de cinematografía" *Ecclesia*. Nº 78. 9 de enero de 1943

<sup>57</sup> *Primer Plano*. Nº 115. 27 de diciembre de 1942.

<sup>58</sup> DEL VALLE, A. "Arriba el cine español". *Primer Plano*. Nº 161. 14 noviembre de 1943

Esta disposición de la Vicesecretaría ponía en manos del censor eclesiástico, *sin cortapisas ni mermas, todo lo referente a la religión y a la moral* e incluso se prohibía celebrar sesión en ausencia del vocal representante de la autoridad religiosa. Curiosamente ahora serán las publicaciones católicas quienes protestarán por la existencia de diferentes criterios censores en unas provincias que en otras, *provocando la desorientación en lo más vital del problema y abriendo las conciencias al pensamiento de la coexistencia de dos morales*.

Este proceso fue lento y hasta 1943 la base fascista del Régimen fue todavía presentable en el extranjero. A partir de este año, será necesario resaltar su base católica y Franco decidió entonces eliminar –al menos de cara al exterior- su ideología fascista, suprimió el saludo a la romana, retiró la condición de Ministerio a la Secretaría General del Movimiento y empujó al primer plano el contenido católico, específicamente español y por tanto anticomunista del régimen. Desde 1945 la sustancia católica del régimen pasó a ser la primera credencial en el exterior. Se restauró a la iglesia en una plenitud de poder impensable en los mejores momentos de la monarquía. Había que arrebatarse a Falange las parcelas que en la distribución de servicios posteriores a la Guerra Civil habían quedado bajo su control, pero lo que se esperaba de los católicos no era tanto un programa de política interior como un argumento de cara al exterior<sup>59</sup>. Para explotar su fuerte carácter católico que lo distinguiera del fascismo, la VSEP se adscribió al Ministerio de Educación Nacional dependiente de los sectores católicos, posteriormente se creó la Junta Superior de Ordenación cinematográfica, dependiente también de las mismas esferas. Como colofón a todo esto, en una Orden de 1946 se reservaba el derecho de veto al vocal eclesiástico en caso de desacuerdo expreso con la mayoría de la junta.

A pesar de la preeminencia que ahora tenía la iglesia en el terreno de la censura estatal, en lo que se refiere a la propaganda, al discurso político y a las publicaciones, el giro se producirá con la caída de Mussolini en julio de 1943. Así durante estos años, todavía se vivirán polémicas entre ambos poderes. Como paradigma de esta nueva época me parecen representativos los avatares que sufrió la película *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), única de éste perio-

---

<sup>59</sup> No es de extrañar que sea entonces cuando comiencen a aparecer producciones protagonizadas por sacerdotes, *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946), *La fe* (Rafael Gil, 1947) o *La mies es mucha* (José Luis Sanz de Heredia, 1948)

do en la que la temática religiosa no sólo no es accesorio o complementaria dentro de la acción dramática, sino que en este caso es la dominante. La pretensión de esta cinta era mostrar los orígenes de la educación nacional-católica que se estaba implantando en la postguerra a través de la biografía del padre Manjón, fundador a finales del S. XIX de la primera escuela del Ave María. La película tuvo problemas desde sus inicios, ya que su guión tuvo que ser modificado en dos ocasiones antes de su aprobación definitiva y cuando la película fue finalizada, se recibió con cierto rechazo por las instituciones eclesiásticas, *La cinta nos parece pobre, fría y escasa de devota compenetración con la figura central*<sup>60</sup>

Su director era un falangista, en su rodaje había intervenido la Sección Femenina y la película obtuvo un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo antes incluso de su estreno comercial. Está claro que el premio no era por sus méritos artísticos sino por el alto significado de su mensaje político.



El padre Manjón otorgó mucha importancia a fortalecer el fervor patriótico de sus alumnos y para ello decidió la creación de unos batallones militares infantiles formados por los niños de la escuela a los cuales reúne uniformados en el patio y tras una arenga patriótica desfilan por las calles de Granada. Mientras las mujeres comentan emocionadas que parecen soldados de verdad.

La similitud de estas imágenes con las organizaciones juveniles de Falange no pasó desapercibida para la Iglesia. La película a pesar de biografiar a uno de

---

<sup>60</sup> *Ecclesia*. Nº 11. 9 octubre 1943

los grandes pedagogos católicos no recibió la colaboración del Ministerio de Educación Nacional ni de las autoridades eclesiásticas que acababan de patrocinar el estreno de una película norteamericana de temática muy similar. Una posible explicación de esta aparente paradoja, podría residir en el hecho de que la película presenta al padre Manjón como un sacerdote “revolucionario”, más preocupado por los valores políticos y patrióticos que por los estrictamente espirituales. Quizás la película reflejaba una estética más cercana al falangismo que al catolicismo. Lo cierto es que buena parte del vocabulario que aparece en ella tiene ese inequívoco carácter: “pedagogía reventona”, “buenos patriotas”, “conquistar España”, “disciplina militar”, “España triunfadora”, “organizar a las masas”, etc. Se trataba de recuperar, desde la sensibilidad falangista, una figura religiosa muy ligada a la defensa de la Patria. En este contexto de ofensiva de Falange no podía resultar más oportuna la realización de *Forja de almas* ya que la vida del padre Manjón convenientemente maquillada se convertía en una proclama de lo que debía ser la educación para el Nuevo Estado, aspecto en que no coincidían con las ideas de la Iglesia.

Pero al margen de esta película, es evidente en estos años un aumento de la importancia que se da al elemento religioso en las nuevas producciones, en *Altar mayor* (Gonzalo P. Delgrás, 1943) habrá unas sutiles referencias a las dos Españas, pero lo serán únicamente en clave religiosa, el personaje de Josefín, que personifica la España nacional, noble, valiente y por supuesto fuertemente católico, conseguirá a la mujer amada en detrimento del pusilánime marquesito madrileño que no es capaz de enfrentarse a las dificultades y lo que es más importante no siente verdadera fe en la Virgen de Covadonga. Las alusiones a la Virgen serán constantes en todos los personajes positivos de la historia, algo que no ocurrirá jamás con la marquesa, su hijo o su prometida, representantes de la alta sociedad y como tal alejados de los problemas reales que acuciaban al país. Esta es la primera vez que veremos un personaje que se convertirá casi en una figura fija en las películas españolas posteriores, el cura mediador en los conflictos, será él quien haga las referencias a la religiosidad de España, a la Reconquista y quien nos explicará que a Josefín/España *le ayuda Dios en todo*.

De cualquier forma el clima cultural del momento quedó definido por la cultura de consumo de masas, carente de preocupaciones políticas e intelectuales



pero de gran popularidad. El objetivo del nuevo Régimen era proporcionar por vía del entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país. Los directores ruedan así triviales películas, por ejemplo Juan de Orduña cambiará de registro totalmente y tras alabar a la legión y hacer proselitismo de la Guerra Civil pasará a realizará estos años *Deliciosamente tontos* en 1943 y *Ella, él y sus millones* y *Tuvo la culpa Adán* en 1944 para volver al cine combativo y con “mensaje” en 1946 cuando inaugura el ciclo de cine sobre curas con *Misión Blanca* y alcance un éxito sin precedentes al año siguiente abriendo la veda al cine histórico con *Alba de América*. En *Misión Blanca* se dará un paso más en el tratamiento de los sacerdotes en el cine, si habíamos visto cómo habían adquirido mucha importancia, haciendo de mediadores en los conflictos que vivían los personajes principales, ahora serán ellos los protagonistas.

Fueron muchos otros los cineastas que dedicarán sus esfuerzos a la realización de películas insustanciales, un cine que recreaba un mundo artificial, casi onírico, el que los protagonistas practicaban el golf, tomaban el aperitivo en el club náutico y se deleitaban en cruceros de lujo. El único objetivo de estas películas, eliminados ahora los intentos de encuadramiento fascista de la sociedad, será entretener a un público que, no obstante, verá desfilar por las pantallas sólo los comportamientos y las actitudes que el estado nacional-católico creía válidos para los españoles.

Los rectores del cine español tomaron ahora prudentes medidas, por una parte se suspendió el ciclo de películas apologéticas de la guerra civil, tema que no volverá a aparecer por las pantallas hasta 1948, mientras se estimulaban en cambio las evasivas adaptaciones literarias decimonónicas como las realizadas de Pedro Antonio de Alarcón, *El clavo* (Rafael Gil, 1944) y *El escándalo* (Sáenz de Heredia, 1943) que *elige los argumentos en nuestra más genuina literatura y no enredos pueriles y exagerados pintoresquismos*<sup>61</sup> Ambas películas tratan sobre la mujer pecadora, arrepentida y redimida que contaran naturalmente con un final aleccionador, donde la moral católica dará solución a todos los problemas. Estas películas tuvieron un amplísimo tratamiento en la revista *Primer Plano*, de *El escándalo* se vieron claras referencias a la Guerra Civil en la presentación de los

---

<sup>61</sup> GÓMEZ MESA, L. “La realización del film. El director”. En VVAA. *El cine en 1943*. (Madrid) Editorial Instituto Samper. 1944. Pág. 76

personajes, de Fabián Conde se dice que es *un incrédulo, un hombre que no tiene fe en Dios,...un enemigo de la familia, de Diego que es un enemigo de la sociedad...para decirlo en términos actuales Diego es un marxista, mientras Fabián es solo un liberalito. Pero en el fondo los dos son los que nos llevaron a la guerra nuestra*<sup>62</sup>. Lo importante para el autor es el tratamiento que se da a estos personajes, que acaban uno tocado por la luz inefable de la palabra del Padre Manrique y el otro creyendo en los ángeles, en Dios y perdonado.

*Quizás por eso, el cine español ha encontrado en “El escándalo” su módulo cinematográfico, tanto de asunto como de técnica cuando tras la guerra contra los Fabianes y los Diegos ...hemos encontrado el módulo político en un triunfo del espíritu del bien sobre el mal, separados ambos por las líneas de fuego de una guerra, donde defendimos la familia contra los Fabianes y la sociedad contra los Diegos...Y terminando por ofrecer la misma posibilidad de arrepentimiento*<sup>63</sup>

Como vemos se sigue produciendo un cine nacional –referido a los vencedores de la guerra civil- pero ahora se pone el acento en otras materias, por un lado en la figura de un cura, el Padre Manrique que salva del suicidio a un pobre desesperado, en la posibilidad de que el adulterio sea castigado, en la pureza de uno de los personajes... valores más acordes con el catolicismo imperante que con el falangismo predominante apenas unos meses antes. Estas películas aparecen ahora como concreciones de ese deseo de hacer un *cine español*, una vez que se han demostrado como inviables un cine directamente propagandístico y una industria dirigida por el Estado.

*El clavo* es una curiosa película que por un lado muestra a una protagonista alejada de las convenciones habituales del cine del momento, además de haber asesinado a su prometido mantiene una relación con el juez que finalmente deberá juzgarla y sin embargo SIPE resaltó de ella que *es para nosotros una película fuerte en el fondo, suave en la forma, filosófica y poética, y, sobre todo católica y*

---

<sup>62</sup> GOMEZ TELLO, J. L. “El escándalo como expresión del cine español”. *Primer Plano*. Nº 158. 24 de noviembre de 1943.

<sup>63</sup> Ídem

*española en su desenlace*<sup>64</sup>. Recibió la calificación de Interés Nacional que premiaba la capacidad *de transmitir los valores ideológicos del régimen* y una crítica muy favorable de casi toda la prensa, sin embargo no gusto a *Ecclesia*<sup>65</sup> que decía que no era más que *un cuento amatorio... Su moralidad no es limpia ni serena, sino de rudos contrastes, entre los que naufraga la virtud, vendida por la pasión criminal... ¡Hasta cuando... Dios mío! ... no es precisamente presentando iglesias y sacando viáticos como se da carácter católico a una película.*

El control de la censura se ejercía con un criterio que prevaleció sobre todos los demás, y fue dictado en esencia por el poder eclesiástico, antes que por una presunta directriz de pureza política: los aspectos relacionados con la moralidad católica más conservadora y anacrónica fueron los síntomas primarios de ese ejercicio. Se ruedan películas como *El destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1944) que plantea la ilusión de la libertad humana, pero que encierra una moraleja aleccionadora con profundas raíces religiosas, es imprescindible obrar de acuerdo a unos principios morales –los católicos- si se quiere triunfar y alcanzar la felicidad en la vida, ya que en el caso contrario, el hombre se ha de ver abocado al fracaso y la desgracia.

Desde las páginas de *Ecclesia* ahora no sólo habrá reproches, también se alabará por ejemplo cómo los sacerdotes son presentados dignamente, cómo las tramas se enlazan con los más nobles sentimientos, de *Altar Mayor* se alababa *el acierto en la elección de temas, los argumentos de honda emoción humana... vivido con puro estilo cristiano y español*<sup>66</sup>. De *El 13-13* (Luis Lucía, 1943) se afirma<sup>67</sup> *que es la primera vez que vemos en el cine escenas tan emocionantes, en las que se profesa la fe católica con tan valiente sinceridad*, de *El escándalo*<sup>68</sup> *que hay un sentimiento de entraña, de grandeza moral, de solución católica... y de Ídolos*<sup>69</sup> (Florián Rey, 1943) *que se exalta la entereza moral de la estrella cinematográfica que prefiere su fracaso artístico a las indignas proposiciones de un productor.*

---

<sup>64</sup> Citado en SANZ FERRERUELA, F. *Catolicismo y cine...* op Cit. Pág. 269

<sup>65</sup> *Ecclesia* Nº 170. 14 octubre 1944

<sup>66</sup> *Ecclesia*. Nº 137. 26 de feb. 1944

<sup>67</sup> *Ecclesia*. Nº 141. 25 de marzo de 1944.

<sup>68</sup> *Ecclesia*. Nº 119. 23 octubre de 1943

<sup>69</sup> *Ecclesia*. Nº 122. 13 nov. 1943

Se seguirá tratando de justificar el régimen franquista pero poniendo ahora la mira en la historia como argumento, el SNE por ejemplo condicionó su ayuda al rodaje de *Tuvo la Culpa Adán* al compromiso de la productora de realizar dos películas históricas, *concebidas con gran ambición patriótica y artística*<sup>70</sup>. Pero la avanzadilla de este cine fue *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) que participará de ese gusto por representar la Guerra de la Independencia con la victoria popular sobre las tropas francesas que tanto se prodigarán en años posteriores. Este género histórico tuvo un enorme éxito y a partir de la creación de la categoría de Interés Nacional en 1944 para premiar las películas que exaltaran *los valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos* experimentó un definitivo impulso por parte de la administración. De las cinco películas que obtuvieron dicha categoría estrenadas ese año, tres eran películas de género histórico: *Inés de Castro* (José Leitão de Barros y García Viñolas), *Lola Montes* (Antonio Román) y *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), mientras que otra es el melodrama *El clavo* ambientado en el S. XIX.

Por fin se hizo realidad el anhelo falangista de recuperar las esencias patrias en los orígenes de la nación española, se idealizó el periodo de la reconquista, la lucha contra los franceses y el legado imperial como ejemplo de supremacía de lo español en el mundo, aderezado eso sí de fuertes connotaciones religiosas. El género histórico estuvo impregnado de un pueril maniqueísmo, en donde se configuró una insólita galería de mujeres ilustres y heroicas, depositarias de la virtud y trasunto de la madre patria como *Eugenia de Montijo*. Realizada como respuesta a la película americana *Suez* (Alan Dwan, 1938) a la que *Primer Plano* dedica una editorial sin nombrarla<sup>71</sup> para salvar el honor de su dama, el autor afirma que *Bajo el bello ropaje de una relación fastuosa, la película que nos ocupa encierra demasiadas falsedades históricas...* sin embargo las únicas falsedades que al autor parecen importarle son las que atañen al honor de protagonista. *La figura procer de Eugenia de Montijo merece mejor suerte y debe ser recogida y exaltada por el cine español para libarla de toda inmerecida sombra de duda*. La película española reflejará los valores más queridos por el régimen, su productor hablaba en su

---

<sup>70</sup> Las películas rodadas por la productora Cifesa fueron *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947) y *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948)

<sup>71</sup> SÁNCHEZ, A. "Una historia inventada en Hollywood". *Primer Plano* Nº 160. 7 de noviembre de 1943

presentación de una empresa espiritual, no puramente económica y eso será lo reseñable para *Ecclesia*, que afirmaba:

*Ofrece al mundo un elevado concepto moral de la vida y el ejemplo de una española, tan hermosa como entera en su virtud, que enseña a la moderna frivolidad cómo para el disfrute del amor no hay más que un camino digno: el matrimonio cristiano. Y eso aunque el pretendiente se llame Luis Bonaparte, emperador de los franceses.*<sup>72</sup>

Pero lo que realmente cambió en estos años fueron las actitudes morales de los personajes, ahora los escotes serán cada vez más cortos y las faldas cada vez más largas, las mujeres ya no viajarán solas, en *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943) las artistas que marchan a París a trabajar, acudirán con sus hermanos o padres y por si hubiera alguna duda hay incluso una secuencia entera con el único propósito de enseñar al espectador como se distribuyen las habitaciones en la pensión donde se alojan. Si en *Carmen, la de Triana*, veíamos en el generoso escote de Imperio Argentina incluso un colgante que dirigía la mirada del espectador, en *La patria chica*, no solamente habrá descendido el tamaño del escote sino que un gran clavel, un pañuelo y un collar ayudaran a preservar la decencia de la protagonista.



---

<sup>72</sup> *Ecclesia*. Nº 171. 21 octubre de 1944



En *Rosas de Otoño* (Juan de Orduña, 1943), -otra adaptación teatral de prestigio- las sufrientes esposas soportaran las infidelidades de sus maridos con la convicción de que la familia es lo primero, y en *Ídolos* se nos explicará que la protagonista es buena y casta precisamente por ser española.

En el género de la comedia comenzaremos a ver una clara evolución hacia la que fue deriva habitual de la comedia rosa posterior, incluyendo cada vez más planteamientos vinculados con el drama. Vemos así a Rafael Gil rodar *El fantasma y doña Juanita* (1944), y a Ramón Quadreny *La chica del gato* (1943) donde los protagonistas no son ricos y desenfadados burgueses sino una buena y bondadosa chica, hija de un boticario rural y una huérfana a quienes sus tíos no tienen inconveniente en prostituir para salir de la miseria, aunque naturalmente la honradez de la joven la salvará del pecado. Iquino aprenderá la lección tras las duras críticas de su anterior película *Boda accidentada* y su siguiente trabajo *Un enredo de familia* (1943) fue la menos alocada de sus comedias. Que no fue una casualidad lo refrenda el hecho de que el mismo año rueda *El hombre de los muñecos*, donde hay una mezcla de estilos y de géneros, pero con un humor mucho menos incisivo que el habitual en sus anteriores películas.

La revista *Ecclesia*, aunque menos activa seguía viendo problemas en numerosas películas, así *Tuvo la culpa Adán* es catalogada sólo para jóvenes y mayores porque *nos parece mal que en nuestro cine...se vayan introduciendo ciertos tipos*

*moralmente repugnantes, como en este caso los estafadores de guante blanco.*<sup>73</sup>

Sin embargo estaba claro que a partir de ahora la revista tenía mucho menos que censurar, de eso ya se habían encargado las autoridades competentes, que ahora sí, coincidían con su criterio.

*Primer Plano* por su parte seguía con su cruzada particular, tratando de regenerar al cine español que surgió en una época de “decadentismo liberal”, manifestado por la existencia de un cine folclórico<sup>74</sup> que daría una visión denigrante de España, al mismo tiempo que consideraba que ese cine era en realidad un producto extranjero, herencia del romanticismo francés, que veía a España como un país de pandereta, dominada por una población gitana que representaría las esencias del país, aspecto que chocaba frontalmente con Falange. En cuanto a la pugna entre las dos instituciones *Primer Plano* trataba ahora de contemporizar con la Iglesia, si en 1939 a la demanda de la iglesia de que hubiera además de la censura general, otra de carácter regional y local era duramente criticada, ahora alabaría que las autoridades civiles o eclesiásticas puedan prohibir en un pueblo una película aprobada por la censura oficial, para el autor esto evitaría *la quiebra de sencillas costumbres populares o la mentalidad blanca de agrupaciones selectas*<sup>75</sup>.

A pesar de sus intentos por demostrar a las potencias extranjeras su distanciamiento de los fascismos que habían perdido la Guerra, en 1945 éstas dejaron claro que su actitud no iba a quedar impune y se acordó en la conferencia de Postdam que no se favorecería la tentativa española de ingresar en la ONU. La respuesta del gobierno español no se hará esperar y se verá reflejada en el cine con la película *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) que mostraba una tropa aislada, sin ninguna relación con el exterior y escasas posibilidades de establecer contactos internacionales. Los personajes de la película están rodeados de enemigos pero dispuestos a defender a ultranza la situación presente que enlaza con lo que fue el antiguo imperio español, símbolo de la grandeza de España en el pensamiento nacionalista hispano. Hay en la película dos modificaciones con respecto a la novela en la que se basa, *El sitio de Baler* de Martín Cerezo, por un lado la figura del sacerdote que en el original pasaba de la fe al escepticismo ante la gra-

---

<sup>73</sup> *Ecclesia* Nº 170. 14 octubre 1944

<sup>74</sup> S. A. “Alerta contra la españolada” *Primer Plano*. Nº 131. 18 de abril de 1943

<sup>75</sup> GARCÍA FIGAR, A. “Responsabilidad de los empresarios de cine” *Primer Plano*. Nº 203. 3 de septiembre de 1944

vedad de la situación y que aquí será quien apacigüe las dudas del médico, representante de la sociedad civil. Por otra parte, los norteamericanos serán ahora considerados como héroes, muriendo en su intento de rescatar a la tropa española<sup>76</sup>.

Como vemos se seguía haciendo por un lado un cine muy pegado a la realidad, muy relacionado con la situación política y social que se estaba viviendo y por otro un cine de evasión, cuya única pretensión era entretener a un público ávido de emociones y sensaciones de las que carecía en su vida diaria. No cambia demasiado el tipo de cine que se realiza, pero sí el tratamiento que se da a los personajes que son continuamente juzgados. Sus actos al final, tienen una recompensa o un castigo en función de si son moralmente aceptados o no. No sólo está en juego la vida, algo terrenal y efímero, sino el alma. Por eso es tanto más importante no cometer ningún pecado a lo largo de la existencia. Por eso es vital mostrar el camino correcto. Ello también nos da una idea de las tendencias represivas de la censura cinematográfica, mucho más pendientes del cuidado de la moral sexual de los españoles que de aspectos políticos o ideológicos. La casi inexistente actividad política tras la guerra civil hacía inviable un frente de oposición interno, lo cual, y dejando a un lado el perverso y lejano ogro comunista de Moscú, hizo que la acción censora priorizase sus esfuerzos en la persecución de cuestiones vinculadas a la moralidad sexual, en donde, consecuentemente, el papel de la Iglesia fue decisivo.

---

<sup>76</sup> RIGOL, A Y SEBASTIAN, J. "España aislada: Los últimos de Filipinas (1945) de Antonio Román". *Film-Historia*, Vol. I, No.3 (1991): 171-184



## CONCLUSIONES

Desde los primeros momentos de la insurrección militar, Falange trató de utilizar las películas para la construcción de la identidad nacional, pero a pesar de sus esfuerzos, fracasó en su intento de crear un cine que enunciara las esencias patrias. Fueron numerosos los motivos de esta derrota, por un lado las dificultades propias de la guerra, por otra, el hecho de que los cineastas que siguieron trabajando en estos años fueron los mismos que habían triunfado en la época republicana y siguieron, durante un tiempo al menos, realizando el mismo tipo de películas que tanto desagradaba a los jerarcas del régimen, pero la mayor oposición a este anhelado cine fue la postura de la Iglesia católica.

Es cierto que a esta institución le ayudó mucho la situación internacional, pero también lo es que desde los primeros momentos, cuando todo parecía apuntar a un triunfo de los totalitarismos, la iglesia tuvo un papel muy combativo a través de sus publicaciones para conseguir que las películas se acoplaran a su credo.

No obstante, parece que la supuesta beatería, absoluta y ciega, que en ocasiones se ha aplicado en bloque a todo el cine español de los años cuarenta no era tal. Como hemos visto, los planteamientos religiosos varían a lo largo del periodo. En un recorrido paralelo al de la victoria aliada en la Guerra Mundial, la iglesia católica irá ganando posiciones en las producciones nacionales. La presencia de los postulados católicos serán cada más evidentes en las tramas y las actitudes de los personajes se irán acomodando más a la moral defendida por la Iglesia.

En las películas rodadas durante la guerra en Alemania la pretensión de los jerarcas franquistas era legitimar al régimen, así vemos como desaparecen la libertad y la anarquía en *Carmen, la de Triana* para instaurarse un nuevo orden en el que prima la jerarquía y el orden, pero no había problema a la hora de mostrar una conducta de la protagonista que se alejaba mucho de la que la iglesia católica quería imponer en España. Una vez terminada la guerra y tras los primeros momentos de euforia, el régimen se dedicó a financiar y promover un cine sin apenas contenido ideológico, cuyo fin último, era no tanto ayudar al encuadramiento del públi-

co en sus postulados, como desmovilizarlo, promoviendo un cine alejado de las preocupaciones diarias de la población. Aunque a pesar de todo, seguía habiendo, como hemos visto, veladas alusiones al momento histórico que se estaba viviendo.

Poco a poco la Iglesia va tomando posiciones y su presencia será cada vez más evidente en las pantallas españolas, mientras que los sucesos internacionales harán que el todavía balbuceante cine fascista no consiga levantar el vuelo. Si Falange fracasará en su anhelo de construir un cine falangista, la Iglesia, verá recompensada su tarea y en 1945 ya había conseguido ser, de hecho, la única instancia con verdadera poder en el control de la cinematografía, al menos hasta el surgimiento de la oposición política al régimen.

## FILMOGRAFÍA

13-13, el	Luis Lucía, 1943
¡A mí la legión!	Juan de Orduña, 1942
Abanderado, el	Eusebio Fernández Ardavín, 1943
Aldea maldita, la	Florián Rey, 1942
Alma de Dios	Ignacio. F. Iquino, 1941
Altar mayor	Gonzalo P. Delgrás, 1943
Alto en el camino, un	Julián Torremocha, 1941
Barbero de Sevilla, el	Benito Perojo, 1938
Boda accidentada	Ignacio F. Iquino, 1942
Canción de Aixa, la	Florián Rey, 1939
Carmen, la de Triana	Florián Rey, 1938
Chica del gato, la	Ramón Quadreny, 1943
Clavo, el	Rafael Gil, 1943
Cuatro Robinsones, los	Eduardo García Maroto, 1939
Deliciosamente tontos	Juan de Orduña, 1943
Destino se disculpa, el	Sáenz de Heredia, 1944
Difunto es un vivo, el	Ignacio F. Iquino, 1941
Enredo de familia, un	Ignacio. F. Iquino, 1943
Dolores, la	Florián Rey, 1940
Ella, él y sus millones	Juan de Orduña, 1943
Eloísa está debajo de un almendro	Rafael Gil, 1943
Eugenia de Montijo	José López Rubio, 1944
Fantasma y doña Juanita, el	Rafael Gil, 1944
Fortunato	Fernando Delgado (1941)
Forja de almas	Eusebio Fernández Ardavín, 1943
Frente de los suspiros, el	Juan de Orduña, 1942
Goyescas	Benito Perojo, 1942

Harka	Carlos Arévalo, 1941
Hijos de la noche, los	Benito Perojo, 1940
Hombre de los muñecos, el	Ignacio. F. Iquino, 1943
Hombre que se quiso matar	Rafael Gil, 1942
Huella de luz	Rafael Gil, 1942
Genio alegre, el	Fernando Delgado, 1939
Ídolos	Florián Rey, 1943
Malquerida, la	José López Rubio, 1940
Malvaloca	Luis Marquina, 1942
Marianela	Benito Perojo, 1940
Marido a precio fijo, un	Gonzalo P. Delgrás, 1942
Martingala	Fernando Mignoni, 1940
Mariquilla terremoto	Benito Perojo, 1938
Milagro del Cristo de la Vega	Adolfo Aznar, 1941
Patria chica, la	Fernando Delgado, 1943
Porque te vi llorar	Juan de Orduña, 1941
Raza	José Luis Sanz de Heredia, 1941
Rosas de Otoño	Juan de Orduña, 1943
Rojo y negro	Carlos Arévalo, 1942
Sin novedad en el Alcázar	Augusto Genina, 1940
Suspiros de España	Benito Perojo, 1938
Torbellino	Luis Marquina, 1941
Tuvo la culpa Adán	Juan de Orduña, 1944
Últimos de Filipinas, los	Antonio Román, 1945
Viaje sin destino	Rafael Gil, 1942

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BERCIANO, R. Y SALA NOGUER, R. *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. (Bilbao) Mensajero, 2000.

BARRENETXEA MARAÑÓN, I. “FORTUNATO (1941) Una cultura social de la Falange en el cine de ficción” En: RUIZ CARNICER, M.A. (Ed) *FALANGE. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (Zaragoza) Institución Fernando el Católico 2011 págs. 1-15

BENET, V. *El cine español, una historia cultural*. (Barcelona) Paidós.2012

BERMEJO SANCHEZ, B.: “La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un “ministerio” de la propaganda en manos de Falange”. *Espacio, Tiempo y forma*. S.V. Hª Contemporánea. T. IV, 1991 pág. 73-96

CANCIO FERNÁNDEZ, R. C.: “La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo” *Revista de Derecho*. (Madrid) UNED, nº 5, 2009. Págs. 149-183.

CASTRO DE PAZ, J. L. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939- 1950)*. (Barcelona). Paídos.2002

- *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los cuarenta*. (Santander) Shangrila. 2012

DE ESPAÑA, R. *El cine de Goebbels*. (Barcelona). Ariel 2002

DIEZ PUERTAS, E. “Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1939-1945). Archivos de la Filmoteca. (Valencia) Nº 33, 1999. Págs. 34-59.

- “El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas” *Cuadernos de Historia Contemporánea*. (Madrid) Nº 23. 2001 Págs. 141-157

DOMINGUEZ ARRIBAS, J. *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista 1936-1945*. (Madrid) Marcial Pons, 2009.

ELENA, A. “Quien prohibió Rojo y negro”. *Secuencias: Revista de historia del Cine*. (Madrid) Nº 7. 1997. Págs. 61-78

- “La canción de Aixa” *Secuencias: Revista de historia del cine*, (Madrid) Nº 7, 1997. Págs. 26-29

ESTIVILL, J. “Comercio cinematográfico y propaganda”. *Film-Historia*, Vol. VII, No.2 (1997) Págs.: 113-130.

- “El espíritu del caos. Irregularidades en la censura cinematográfica española de postguerra” *Secuencias*, (Madrid), Nº 6, 1999, Págs. 39-50
- “Forja de Almas (1943): Un reflejo de la sociedad española de postguerra” *Archivos de la Filmoteca*, (Valencia), Nº 33, 1999, Págs. 8-23.

FERNÁNDEZ COLORADO, L y COUTO CANTERO, P. (Coord.) *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Cuadernos de la Academia. Nº 9. Actas del VIII Congreso de la AEHC (Madrid) 2001.

FONT, D. *Del azul al verde: El cine español durante el franquismo*. (Barcelona) Ed. Avance. 1976

GARCÍA CARRIÓN, M.: “Una película verdaderamente española: la imagen de España en La Aldea Maldita”. En: MONTERO, J y CABEZA, J. (eds.): *Por el precio de una entrada*. (Madrid). RIALP, 2005, pp. 321-335.

- *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*. (Zaragoza) Ed. Instituto Fernando el Católico. 2007

GIL GASTÓN, F. Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963). Memoria para optar al título de doctor bajo la dirección del Dr. Julio Montero Díaz. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L.M. *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. (Cuenca). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. 2009.

GUBERN, R. *La censura. Función pública y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1945)*, (Barcelona), Península. 1981

KRAKAUER, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. (Barcelona) Paidós. 1985

LAZO, A.: *La iglesia, la falange y el fascismo (Un estudio sobre la prensa española de postguerra)*. (Sevilla) Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones. 1998

PÉREZ PERUCHA, J. *A mí la legión*, en las hojas de sala de la Filmoteca Española que acompañaron el ciclo sobre la productora Cifesa programado por dicha institución entre 1982 y 1983.

RIGOL, A y SEBASTIAN, J. “España aislada: Los últimos de Filipinas (1945) de Antonio Román”. *Film-Historia*, Vol. I, No.3 (1991): 171-184

SABÍN RODRIGUEZ, J. M. “La cinematografía española: Autarquía y censura, 1938-1945” *Cuadernos republicanos*, (Madrid) N° 50, 2002, Págs. 141-161.

SÁENZ DEL SOTO, E. “Edgar Neville: ni comunista ni fascistas, sino todo lo contrario” *Nickel Odeon*. (Madrid) N° 17. Invierno de 1999.

SANZ, Ferreruela, F. *Catolicismo y cine en España. (1936-1945)*. (Zaragoza). Institución Fernando el Católico. 2013

THOMÀS, J.M. “La Falange. De la revolución al acomodamiento”. En: VIÑAS, Á. (Ed) En: *El combate por la historia. La República, la Guerra Civil, el Franquismo*. (Barcelona). Pasado y Presente. 2012

VVAA. *El cine en 1943*. (Madrid) Editorial Instituto Samper. 1944

VVAA. *Historia del cine español*, (Madrid) Cátedra, col. Signo e imagen, 2000.

## FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Ecclesia. Años 1941-1945

Primer Plano. Revista española de Cinematografía. Años 1941-1945

Radiocinema. Años 1938-1945